*Literary Research*
*Year21, NO. 86*
*Winter 2025*

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.21. 86.67

# A Study of the Beginning in Iranian Short Stories (Based on Prominent Short Story Writers Before the Islamic Revolution)

*Amin Banitalebi Dehkordi*[1]*,Masoud Foruzandeh* [2]

***Recived:4/2/2024*** ***Accepted: 15/8/2024***

## Abstract

Designing the beginning of a short story is difficult and requires great precision, given the size of the story and the limited time the author has to process it and engage the reader. On the other hand, analyzing and especially determining the boundaries of the beginning of a short story requires more precision and delicacy than a novel or a long story. Therefore, the author's goal in this study is to use a descriptive-analytical method to determine the boundaries of the beginning of 224 short stories by eight famous writers of Persian literature before the Islamic Revolution, and in the next step, to determine the mechanisms of the writers in the field of beginning and ending the beginning of stories and also to examine their skills in this field. The results show that the prominent short story writers of Persian literature have had a special view of the combined beginning and then the setting and characterization. Beginnings independent of the body of the story (irrelevant) and half-scenes are among the mechanisms that have rarely been used by them. In terms of how to end the beginning, they have also widely used the method of detailing the story, drawing the attention of the main character to something, the entry of the main/new character into a new scene or place, and the conversation and encounters of the characters with each other. In addition, most of their beginnings and endings are designed with sophisticated and

[1]. Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran (Corresponding author), ORCID ID: 0009-0001-7273-1668 , *Email: a.banitalebi@cfu.ac.ir*

[2]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran, *Email: foroozandeh@sku.ac.ir* ORCID ID: 0000-0001-9423-100X

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

skillful techniques and indicate the reader to other parts of the story and connect to the middle part of the story without drawing his attention

***Keywords:*** *Today's short story, Today's short story beginning, today's story beginning mechanisms, Ending Beginning of today's story.*



## 1. Introduction

The plot of a story is the framework of the story and a map of the ups and downs of events and the character's interactions with them, which is based on cause and effect relationships, and its components affect each other. Therefore, the structure of most plots (simple and complex, open and closed) consists of three parts: the beginning, the middle, and the end. The entrance that opens the way for the reader to enter and be attracted to the imaginary and unique world of the story is the "threshold". The threshold of the story includes various parts of intratextual and extratextual factors, including the cover design, preface, title, beginning, etc. In the present study, of the totality of the extratextual and intratextual factors of the threshold of the story, attention has been paid to one of its most important parts, namely the "beginning", which plays a more active and effective role in developing and understanding the meaning of a story. The beginning of a short story is the entrance through which the reader passes and enters the main body of the story.

In fact, the beginning of a short story has the same function as what the ancients called “bara’at isthlal”; that is, it indicates the basic elements and structures of the story. Therefore, this section must be a necessary part of the story in the true sense of the word; especially since in the short story, due to the short nature of this type of fiction, words must be used “economically” and “functionally” and the reader must be given the greatest meaning in the least number of words. Therefore, designing the beginning of a story is much more difficult and time-consuming than other parts of it; as many of the world’s great storytellers such as Márquez, Borges, Camus, Zola, Faulkner, etc. have always reminded us of this point.

**Research Question(s):**

In the first step, one should seek to answer the question of where the beginning and end of each story are, and then how and in what way the beginning of the story ended, as well as what were the mechanisms for

starting the stories; finally, one should seek to determine what the author's art is in this field and to what extent he has been able to write an artistic beginning that is connected to the other parts of the story.

## 2. Literature Review



Researchers have proposed various theories in the field of story opening design, which mainly fall into two general categories: the first category is about determining the boundaries of the story's beginning and how it begins and connects to the middle, and the second category is about theories that focus more on the function and methods of the beginning. Below, we will discuss a few of the theories that fall into the first category.

**First Theory:** According to Propp, the beginning of the story is the same initial stable state and the initial equilibrium of the story, which is then disrupted by force(s) and an unbalanced state occurs (cf. Propp, 1989, p. 183). At the end of the story and after the resolution, a secondary equilibrium is created. Propp's theory is similarly stated in the theories of other structuralists such as Claude Bermon, Tzotan Todorov, Paul Larieu, and Roland Barthes, and those such as Frank O'Connor and Guy Michaux. Regarding this theory, it can be said that not all short stories necessarily begin with a state of initial equilibrium or a logical continuity of the five stages of Todorov's or Larieu's theory; rather, a short story may begin with various conflicts or the story may begin with a final scene, in which case the state of secondary equilibrium is at the beginning of the story, or the threshold of the story may represent an unbalanced state and begin at stages two or three.

**Second theory:** According to Robert Funk, the narrative consists of several stages, the first of which is centralization, which is the beginning of the story. In this stage, the narrator gathers a number of people around him in a specific place and time based on "narrative centralizers." A focalizer is a person or device that guides the reader to where to look for an event. Funk divides these focalizers into three categories: 1- Entry: A person or people enter or leave the scene of the story, thus initiating the action of the story; 2- Expository focus: The narrator causes one of the characters in the story to pay attention to something, thus indirectly drawing the reader's attention to the story; and 3- Dense Expository Focus: Sometimes the expository focus and focus are so intense that they capture the entire scene and completely overshadow subsequent actions (cf. Funk, 1988, p103-106). This theory does not specify which of the narrative focalizers should be

considered the last to determine the threshold of the climax if there are multiple instances of narrative focalizers in a story.

**Third theory:** According to Boris Uspensky, the great Russian formalist, “As readers, we are strangers to this world at the beginning of the story, and the narrator is an external element to us. But with the help of the narrative framework, we enter the story and the world of the narrative slowly becomes internal to us. At the beginning of the story, our point of view and point of departure is external; but at the end of the story, everything becomes internal to us; therefore, the story moves from an external to an internal perspective” (Uspensky, 1973, p137).



Regarding this theory, it can be said that Uspensky based his criterion on the distance or proximity to the story or the character of the story, in other words, the point of view, and this has limited and determined it, and a number of stories, especially modern and postmodern stories (such as psychoanalytic stories), can be excluded from this definition.

**Fourth theory:** Boris Tomashevsky believes that the beginning of the story begins with opening motifs, which are of two types: “delay motifs: sometimes, for various reasons, the story uses delay motifs and does not allow the story to reach the body of the story from its initial stage; and delay motifs: sometimes, in folk tales, and even fiction, because one of the characters in the story does not want the story to reach its end for various reasons, he tries to maintain the initial conditions of the story through various tricks” (cf. Tomashevsky, 2006, p. 295). This theory can often be useful for the literary type of story and not for modern and postmodern short stories in which no lines or boundaries can be specified, and that, in the threshold of a short story, unlike a story, the plot and action of the story should progress and expand, and not consist of parallel and static events, and that this method is less applicable to adventure stories; Because delaying the course of events disrupts the flow of the story and confuses the audience's mentality.

**Fifth theory:** "According to interpretologists and semioticians such as Kohler, Iser, Eco, and Fish, the beginning of the story has an effect on the reader that affects his reading process. This effect is called the initial effect" (cf.: Ahvot, 1992, p. 241). According to Menachem Peri, this effect

> "Depends on the amount of information that the narrator provides to the reader at the very beginning of the story: whether the narrator provides the reader with important and key information at the

beginning of the story or withholds it for some reason" (Perry, 1979, p 48).

The most important issue in this theory is that it is fundamentally dependent on the reader's taste for fiction and the level of his understanding and reaction to reading the text, and the initial impact of a story on different people based on different times, places, and circumstances, in different forms and degrees; as a result, this theory is very relative.



## 3. Methodology

In this study, using a descriptive-analytical method and a library and document research method, after studying 224 short stories from eight prominent Iranian short story writers, as well as after studying and reviewing reputable research and research books in the field of fiction literature and reading related articles and theses, the desired information and data were collected. After that, by criticizing and evaluating existing theories about the boundaries of the beginning of a short story and comparing and matching them with each other, a new theory was designed and a new look was taken at the way of beginning and the mechanisms involved in designing the beginning of a story, as well as how to exit from the beginning of a short story. In the last step, the degree of significance and connection between the beginning section and other parts of the short story, namely the middle and the end, was examined, and the strengths and weaknesses of each short story were stated.

## 4. Results

Because in a good short story, the narrator penetrates the body of the story without the reader noticing, researchers have proposed various theories in this area. In most of these theories, the multiple parts of the story and the distinction of the narrator from other parts are not clearly specified, and only information about the characteristics and quality of the narrator and its types is provided. Therefore, after examining 224 short stories from eight prominent writers before the Islamic Revolution, the author has concluded that among the opening mechanisms, they often paid attention to combined beginnings, setting, and characterization, and they use other techniques in special cases and often in combination with other elements. Beginnings independent of the body of the story (irrelevant) and half-scenes are among the mechanisms that have rarely been used by the aforementioned writers; Because short story writers, especially the prominent writers present in

this study, knowing the small volume of the story's content and the lack of opportunity to compensate for mistakes and slips in the short story, try to present meaningful and artistic sentences and scenes that initially attract and attract the reader's attention and, in the later stage, are linked to other parts of the story, such as the body and conclusion. On the other hand, writers such as Alavi, Hedayat, Golshiri, Jalal Al-Ahmad, and Sadegh Chobak have often used the method of "describing and detailing the story" to end the content of their stories; with the explanation that the intensity of separation and blending of the end of the content with the beginning of the middle of the story differs among these writers; Alavi has established the least and Golshiri the most degree of correlation between these two parts, and others are in between these two ranges. In general, the eight authors mentioned above have made adequate and appropriate use of the following methods of ending the story: “description and elaboration of the story”, “attracting the attention of the main character to something”, “entering the main/new character into a new scene or place”, and “conversation and interaction between the characters”. Based on these components, it can be said that the aforementioned authors often seek to demonstrate the attractiveness, excitement, and suspense of their stories to the reader from the very beginning of the story, thereby arousing the reader’s curiosity and encouraging him to continue reading the story.



**References**

Abdollahian, Hamid (2002). Character and Characterization in Contemporary Fiction; First Edition, Tehran: Ann.

Ahkhota, Ahmad (1992). The Grammar of a Story; 1st edition, Tehran: Farda.

Ahmadi, Nasrallah (1990). The Structure of a Short Story; Shiraz: Mirza Shirazi Cultural, Artistic and Publishing Institute.

Al-Ahmad, Jalal (1960). View and Visit; 5th edition, Tehran: Amir Kabir.

Al-Ahmad, Jalal (1978). From the suffering we endure; 2nd edition,Tehran:Amir Kabir.

Al-Ahmad, Jalal (1987). A Woman of Many; 10th edition, Tehran: Ferdows.

Al-Ahmad, Jalal (1991). Five Stories; 3rd edition, Qom: Zhakkan.

Alavi, Bozorg (2002). Gileh-Mard; Tehran: Negah.

Alavi, Bozorg (2004). Mirza; Tehran: Negah.

Alavi, Bozorg (2008). Suitcase; Tehran: Amirkabir.

Aristotle (1978). The Art of Poetry; Translated and annotated by Abdolhossein Zarrinkoob, Tehran: Amirkabir.
Baraheni, Reza (1989). Short Story Writing; Tehran: Alborz.
Bavi Sajid, Habib (1989). Ahmad Mahmoud; Tehran: Afraz.
Chobak, Sadeq (1955). Tent Play; Second Edition, Gutenberg Library Publications.
Chobak, Sadeq (1972). The First Day of the Grave; Second Edition, Tehran: Javidan.
Chobak, Sadeq (1976). The Entari Whose Lottery Was Dead; Sixth Edition, Tehran: Javidan.
Chobak, Sadeq (1976). The Last Light; Tehran: Javidan.
Dadour, Elmira (1984). "Characteristics and Strategies of Writing a Short Story"; Journal of Foreign Language Research, Vol. 17, 29-44.
Dibble, Anson (2012). Plot in Fiction; Translated by Mehrnoosh Talaei, Ahvaz: Resesh.
Ebrahimi, Nader (1997). The Pride of Beginning or A Good Beginning in Fiction Literature; 1st edition, Tehran: Roozbahan.
Golestan, Ebrahim (1969). The Tide and the Fog; First edition, Tehran: Rosen.
Golestan, Ebrahim (2004). Azar, the Last Month of Autumn; Fifth Edition, Tehran: Rosen.
Golestan, Ebrahim (2004). The Wind, the Wall, and the Thirsty; Fifth Edition, Tehran: Rosen.
Golestan, Ebrahim (2007). Shadow Hunting; Second Edition, Tehran: Rosen.
Golshiri, Houshang (1977). As always; Third edition, Tehran: Zaman.
Golshiri, Houshang (1983). The robe; First edition, Tehran: Ketab Tehran.
Golshiri, Houshang (1985). My little prayer room; Second edition, Tehran: Ketab Tehran.
Hedayat, Sadegh (2002). Bright Shadow; Second Edition, Tehran: Amir Kabir.
Hedayat, Sadegh (2006). Living in the Grave; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
Hedayat, Sadegh (2006). Stray Dog; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
Hedayat, Sadegh (2006). Three Drops of Blood; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
Jouveau, Vincent (2015). The Poetics of the Novel; Translated by Nosrat Hejazi, first edition, Tehran: Elmi va Farhangi.
Mahmoud, Ahmad (1957). Mol; First edition, Tehran: Amirkabir.

Mahmoud, Ahmad (1959). The sea is still calm; First edition, Gutenberg Press.
Mahmoud, Ahmad (1962). Uselessness; First edition, Tehran: Amir Kabir.
Mahmoud, Ahmad (1977). Native Boy; Third edition, Tehran: Amir Kabir.
Mahmoud, Ahmad (1977). Pilgrim under the Rain; Fifth edition, Tehran: Amir Kabir.
Mahmoud, Ahmad (1977). Strangers; Third edition, Tehran: Amir Kabir.
Márquez, Gabriel García (1981). The ominous hour; Translated by Ahmad Golshiri, First edition, Tehran: Negah.
Martin, Wallace (1983). Theories of narrative; Translated by Mohammad Shahba, First edition, Tehran: Hermes.
Minovi, Mojtaba (1973). “The Researcher of the Enduring”; Today’s Book, No. 6, 2-4.
Mir-Abedini, Hassan (1988). A Hundred Years of Storytelling in Iran; Tehran: Cheshme, 1988.
Norouzian, Masoud et al. (2006). "The Art of Beginning in Saadi's Tales and Western Short Stories"; Persian Language and Literature Research, Vol. 7, 42-65.
Nourbakhsh Rezaei, Farideh Al-Sadat (1976). Study and Analysis of Beginning Mechanisms in Persian Short Stories; Master’s Thesis in Persian Language and Literature, University of Guilan.
O'Connor, Frank (1982). The Lonely Voice (Study and Structural Analysis of the Short Story); Translated by Shahla Filsofi, Tehran: Ashehar.
Payandeh, Hossein (1994). Opening the Novel; Second Edition, Tehran: Morvarid.
Prop, Vladimir (1989). Morphology of Fairy Tales; Translated by Fereydoun Badrei, Tehran: Toos Publications.
Qoumi, Mahvash (2006). “On the Threshold of the Text”; Foreign Languages Research, Volume 12, No. 33, 115-132.
Saedi, Gholamhossein (1966). Dandil; Tehran: Jawaneh.
Saedi, Gholamhossein (1966). Grave and Cradle; Tehran: Negah.
Saedi, Gholamhossein (1976). Nameless Fears; 3rd edition, Tehran: Nil.
Saedi, Gholamhossein (1977). Magnificent Nights; 6th edition, Tehran: Amirkabir.

Sarafi, Mohammad Reza et al. (2009). “Ways of Beginning and Ending Stories in the Thousand and One Nights”; Researches on Mystical Literature, Volume 3, No. 1, 31-54.
Sepanloo, Mohammad Ali (2005). Recreating Reality; Tehran: Sales Publishing.
Tomashevsky, Boris (2006). "Inside the Theater" Literary Theory: Texts from Russian Formalists; Translated by Atefeh Tahaei, Tehran: Akhtaran.
Younesi, Ebrahim (2000). The Art of Storytelling; Sixth Edition, Tehran: Sokhan.

.

فصلنامه
سال ۲۱، شماره۸۶، زمستان ۱۴۰۳، ص۶۷-۱۱۳
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.21.86.67

# بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی
## (با تکیه بر داستان‌کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

دکتر امین بنی‌طالبی دهکردی[۱]؛ مسعود فروزنده[۲]

دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۱/۱۵ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۵/۲۵

**چکیده**

طراحی مطلع برای داستان کوتاه با توجه به حجم این داستان و فرصت اندکی که نویسنده برای پردازش آن و جذب خواننده دارد، دشوار و نیازمند دقت بسیار است. از سویی هم تحلیل و بویژه تعیین حد و مرز مطلع داستان کوتاه در مقایسه با رمان یا داستان بلند، محتاج دقت و ظرافت بیشتر است؛ از این رو، هدف نگارنده این است که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، حد و مرز مطلع ۲۲۴ داستان کوتاه از هشت نویسندهٔ نامی ادب فارسی پیش از انقلاب اسلامی را تعیین کند و در گام بعد به دنبال تعیین سازوکارهای نویسندگان در زمینهٔ شروع و پایاندهی به مطلع داستانها و نیز بررسی مهارت آنان در این زمینه است. نتایج نشان می‌دهد که داستان‌کوتاه‌نویسان شاخص ادب فارسی به شروع ترکیبی و سپس صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی نگاه ویژه‌ای کرده‌اند. شروع‌های مستقل از تنهٔ داستان (بی‌ربط) و نیم‌صحنه از جمله سازوکارهایی‌است که کمتر مورد کاربرد آنان قرار گرفته‌است. در زمینهٔ چگونگی پایاندهی به مطلع نیز به‌طور گسترده از شیوهٔ شرح و تفصیل ماجرا، جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، ورود شخصیت اصلی/جدید به صحنهٔ یا مکان جدید و مکالمه و برخورد

۱. گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
a.banitalebi@cfu.ac.ir ORCID: 0009-0001-7273-1668
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد
foroozandeh@sku.ac.ir ORCID: 0000-0001-9423-100X

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

شخصیت‌ها با همدیگر، بهره برده‌اند؛ در ضمن، اغلب مطلع‌ها و پایانبندیهای آنان با شگردهای صناعتمند و ماهرانه‌ای طراحی شده‌اند و دلالت‌کنندهٔ خواننده به دیگر بخشهای داستان است و بدون جلب توجه او به بخش میانی داستان متصل می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** داستان کوتاه امروز، مطلع داستان کوتاه امروز، سازوکارهای شروع داستان امروز، پایانبندی مطلع داستان امروز.

### ۱. مقدمه و طرح مسئله

طرح داستان، همان چارچوب داستان و نقشه‌ای از فراز و فرود حوادث و برخورد شخصیت با آنهاست که بر روابط علت و معلولی مبتنی است و اجزای آن بر یکدیگر اثر می‌گذارد؛ از این رو، ساختمان بیشتر طرحها (ساده و پیچیده، باز و بسته) از سه بخش آستانه، میانه و پایان تشکیل می‌شود. مدخلی که راه خواننده را برای ورود و جلب‌شدن به جهان خیالی و یگانه داستان باز می‌کند، «آستانه» است. آستانهٔ داستان، بخش‌های گوناگونی از عوامل درون‌متنی و برون‌متنی از جمله طراحی جلد، دیباچه، عنوان، مطلع و ... را در بر می‌گیرد. در این پژوهش از مجموع عوامل برون‌متنی و درون‌متنی آستانهٔ داستان به یکی از مهمترین بخشهای آن، یعنی «مطلع» توجه شده‌است که نقش فعالتر و مؤثرتری در گسترش و تفهیم معنای داستان بر عهده دارد.

منظور از مطلع داستان کوتاه، آن مدخلی است که خواننده از آن می‌گذرد و وارد تنهٔ اصلی داستان می‌شود.

> مطلع داستان، تصویری مینیاتوری و فشرده از جهان همان داستان است که باید سرنخهایی از موضوع داستان، خصوصیات باطنی شخصیت اصلی، ناسازگاری این شخصیت با خود یا دیگران، احساس او نسبت به جهان پیرامونش، حال و هوا، زاویهٔ دید و ارتباط آن با بخش‌های داستان و ... را در اختیار خواننده بگذارد تا او با علاقه وارد این جهان شود و با گشت و گذار در آن، جنبه‌های ناگفته و توصیف‌نشده‌اش را شخصاً کشف کند و لذت داستان در همین کشف است (پاینده، ۱۳۹۳: ص۲۸۳).

در واقع، مطلع داستان کوتاه، حکم همان تمهیدی را دارد که قدما آن را «براعت استهلال» می‌نامیدند؛ یعنی دلالتگر به عناصر و سازه‌های اساسی داستان است. چخوف در این زمینه معتقد است که

داستان باید بلافاصله چنگ در ذهن خواننده بزند و بی‌درنگ او را به قلمروی احساس و افکار خویش بکشاند، چند بند اول داستان باید واجد چنان نیرویی باشد که بتواند خواننده را از افکار و خیالات عادی خود جدا کند و به درون افکار و احساسات داستان بکشاند (یونسی، ۱۳۷۹: ص۱۱٤).

از این رو، این بخش باید به معنی واقعی کلمه جزء لازم داستان باشد بویژه اینکه در داستان کوتاه به حکم کوتاه‌بودن این نوع از ادبیات داستانی، واژه‌ها در آن باید «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده، و در کمترین تعداد واژه، بیشترین معنا به خواننده القا شود. اوکانر در این باره، معتقد است:

خوانندهٔ داستان کوتاه را نمی‌توان واداشت تا در انتظار چیزی بماند؛ چرا که داستان کوتاه با زمان جدال می‌کند؛ همان زمانی که رمان‌نویس در اختیار دارد. پس نقطهٔ عطف داستان کوتاه، همان داستان کوتاه است و نه مثل آنچه در رمان اتفاق می‌افتد؛ یعنی نتیجهٔ منطقی و غیرقابل اجتناب وقایع پیشین (اوکانر، ۱۳۸۱: ص۱۱۳).

بنابراین، طراحی مطلع داستان بسی دشوارتر و زمانبرتر از دیگر بخشهای آن است؛ چنانکه بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ جهان مانند مارکز، بورخس، کامو، زولا، فاکنر و ... همواره یادآور این نکته شده‌اند؛ برای مثال، گابریل گارسیا مارکز از بزرگان داستان–نویسی جهان در زمینهٔ دشواری نوشتن مطلع داستان کوتاه می‌گوید:

یکی از دشوارترین کارها نوشتن بند اول داستان است. من برای نوشتن این بند، ماه‌ها وقت صرف کرده‌ام و زمانی که آن را نوشته‌ام، دنبالهٔ داستان بسیار آسان ادامه یافته‌است و درونمایه، سبک و لحن داستان، خودبه‌خود شکل گرفته‌است. دست‌کم برای من، بند اول، نوعی نمونهٔ کار است که نشان دهد بقیهٔ کتاب چگونه خواهد بود؛ از همین روست که نوشتن یک مجموعه داستان کوتاه، بسیار دشوارتر از نوشتن یک داستان بلند است... (مارکز، ۱۳۸۰: ص٥٦).

نویسندگان از مطلع برای منظورهای متفاوتی با درجه‌های مختلفی استفاده می‌کنند؛ با این حال، مهمترین کارکردهای مطلع، ایجاد رغبت در خواننده برای خواندن ادامهٔ داستان، آغازکردن رشتهٔ حوادث برای پیشبرد طرح داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان به مخاطب، واردکردن و معرفی‌کردن شخصیت اصلی به همراه شخصیت‌های فرعی، و انتقال محیط داستان به مخاطب است. بر اساس چنین کارکردهای متفاوتی، سازوکارها و چگونگی شروع هر داستان کوتاه نیز می‌تواند متفاوت باشد؛ برای مثال، شروع با صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گفت‌وگو، نمادپردازی و بازگشت

به گذشته.

با توجه به این مطالب و اهمیت این موضوع در این پژوهش سعی شده‌است مطلع داستانهای کوتاه هشت نویسندهٔ شاخص از جمله صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل‌احمد، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، ابراهیم گلستان، غلامحسین ساعدی و احمد محمود تعیین و بررسی شود. در گزینش این افراد به معیارهایی توجه شده‌است: نخست اینکه محدودهٔ زمانی ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ (پیش از انقلاب اسلامی) مدّ نظر قرار گرفت و نویسندگانی برگزیده شدند که در این دوره، کار جدی خود را ارائه کرده بودند. دومین معیار، پذیرش عامه بود؛ یعنی عامهٔ خوانندگان داستان به مرور زمان عده‌ای را به‌عنوان داستان‌نویس پذیرفته‌اند و اگر از خوانندگان جدی و نیمه‌جدی ادبیات خواسته شود که عده‌ای از نویسندگان را برشمارند، اسم اغلب افراد منتخب در این پژوهش در میان آنها خواهد بود. معیار دیگر، رویکردهای مختلف (سیاسی اجتماعی، روانشناسی، اقلیمی و ...) داستان‌نویسان به داستان و در نتیجه، تنوع فضاها و حضور موضوعهای گوناگون در هنگام بررسی داستانها بود. معیار دیگر، نوآوری و توجه به فنون داستانی و صناعتمندی قلم داستان‌نویسان بود. هم‌چنین، سعی شده‌است نویسندگان منتخب از افرادی باشند که فضاها و ابعاد مختلفی از بازهٔ زمانی مورد نظر را درک کرده باشند؛ یعنی از کسانی که در این دورهٔ زمانی در سنین مختلف بوده‌اند و جوانی خود را در شرایط مختلف این دوره گذرانده و از جوامع و طبقات مختلف بوده‌اند. با این توضیحات، باید اذعان کرد که داستان‌کوتاه‌نویسان دیگری همچون محمدعلی جمال‌زاده، سیمین دانشور، امین فقیری، محمود دولت‌آبادی، اسماعیل فصیح و ... نیز می‌توانستند در این بررسی قرار گیرند. در واقع، پرداختن به همهٔ نویسندگان برجستهٔ پیش از انقلاب و همهٔ مجموعه‌های آنان در یک مقاله، گسترده و مفصل است؛ از این رو، نگارنده امیدوار است که این تحقیق سبب شود در آینده، راه پژوهش و تتبع در مطلع داستانهای کوتاه ادب فارسی به شکل جامعتر و عمیقتری همچنان پیش گرفته شود.

بنابراین در گام اول، باید به دنبال پاسخ‌دهی به این مسئله بود که ابتدا و انتهای مطلع هر داستان کجاست و سپس اینکه مطلع داستان چگونه و به چه شیوه‌ای به پایان رسیده و نیز سازوکارهای شروع داستانها چه بوده‌است. در نهایت به دنبال آن بود که هنر نویسنده در این زمینه چیست و تا چه حد توانسته مطلع صناعتمندی بنگارد که با

بخشهای دیگر داستان در ارتباط باشد.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ تاریخی مطلع داستان، صرف‌نظر از گفتهٔ افلاطون، که گفته آغاز داستان مهمترین بخش اثر است، ارسطو در رسالهٔ فن شعر چنین می‌نویسد:

> امر تام، امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز، امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده‌باشد؛ اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به‌وجود می‌آید... (ارسطو، ۱۳۵۷: ص۱۲۵).

ارسطو در پاسخ به این پرسش که پایانِ آغاز کجاست، می‌گوید که آغاز، روند است نه فقط یک نقطه؛ یعنی آغاز مرحله‌ای استَ که انتهایش باز است و راه به کوچهٔ دیگری (بدنهٔ داستان) دارد. «تورجانسن» در کتاب «دیباچه‌های آثار منثور لاتین» (۱۹٦٤)، شیوه‌های آغاز را در دوران باستان (به‌طور مشخص آثار یونانی و لاتین) به چهار دستهٔ دیباچه، پیشگفتار، سرآغاز و دیباچهٔ مجازی تقسیم‌بندی می‌کند و به شرح آنها می‌پردازد. گرچه این شیوه‌ها تا حدودی با امروز تفاوت دارد، هنوز هم شیوه‌های آغازین با خاستگاه اصلی آنها یعنی دوران باستان شباهت بسیاری دارد. هم‌چنین، ژرار ژنت در کتاب «آستانه‌ها» (۱۹۸۷) در ابتدا با رویکردی متن‌محور به تبیین مبانی پیرامتنیت پرداخته‌است و در آخرین صفحات این کتاب به‌صراحت اشاره می‌کند که بحث دربارهٔ پیرامتنها پیش از هر چیز، بحث دربارهٔ خود متن است. او از اینکه گسترهٔ پیرامتنها را تا به آنجا باز کنیم که هر عنصری در آن جا بگیرد بشدت ابراز نگرانی کرده و هشدار داده‌است که نباید سلطه‌ای را که سالها امپراتوری متن بر دنیای نقد ادبی اعمال کرده بود، این‌بار توسط پیرامتن اجرا شود. او هویتی مستقل برای پیرامتن قائل نَیست و تنها هنگامی وجود آن را به رسمیت می‌شناسد که متنی در کار باشد. همچنین، «ونسان ژوو» در کتاب «بوطیقای رمان» (۱۳۹٤) به تحلیل و بررسی عوامل پیرامتنی و مطلع داستان پرداخته‌است.

دربارهٔ تاریخچهٔ توجه به آستانهٔ کلام در زبان و ادب فارسی با توجه به قدمت چندصدسالهٔ اصطلاح «براعت استهلال» و پیشینهٔ دست‌کم پنج‌هزارسالهٔ انواع داستان، می‌توان گفت که داستان‌نویسان و شاعران نامدار ما همچون فردوسی، ابوالفضل بیهقی،

سعدی و ... پیوسته به اهمیت شروع کلام می‌اندیشیدند. احمد اخوت در کتاب «دستور زبان داستان» (۱۳۷۱) در فصلی جداگانه، مطالب ارزنده و مفصلی را دربارهٔ آغاز و انجام داستان بیان کرده‌است؛ از جمله در مورد گونه‌های متنوع مطلع داستانی (حاشیه، نام نویسنده، نامچه، پیشانی‌نوشت، عنوان، مطلع) توضیحات، مثالها و نظریه‌هایی را آورده‌است. حسین پاینده در کتاب «گشودن رمان» (۱۳۹۳) مبحث کامل و راهگشایی را دربارهٔ آغاز چندین رمان و ارائهٔ جزئیات و ریزه‌کاریهای آنها و در ضمن کارکرد و شیوهٔ تحلیل عناصر رمان و دلیل انتخاب عناوین و همچنین اشاره‌هایی به نظریه‌های ادبی همراستا با موضوع کتاب ارائه می‌کند. نادر ابراهیمی در کتاب «براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی» (۱۳۹۶)، مطالب ارزنده و راهگشایی را در این زمینه ارائه کرده و به بررسی شیوه‌های شروع زیبا و اثرگذار بر خواننده و نیز چند مثال از هرکدام از آنها پرداخته‌است.

پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی نیز در زمینهٔ آغاز داستان نوشته شده‌است: المیرا دادور در مقالهٔ «ویژگیها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه» (۱۳۸۳) بیان می‌کند که نویسندهٔ آگاه در نگارش داستان کوتاه، باید در همهٔ مراحل خلق داستان، انتخاب عنوان مناسب، آوردن کتیبه یا سرلوحه در آغاز داستان، انتخاب جملات آغازین پر کشش در آستانهٔ داستان، هدایت داستان به سمت اوج‌روایی و فرود گیرا برای دستیابی به پایانی قوی از وسواس و دقت نظر بسیاری برخوردار باشد تا بتواند تمامی اجزای آن با یکدیگر پیوندی متقابل داشته باشد و تأثیر واحدی را به خواننده القا کند. مهوش قویمی در مقالهٔ «در آستانهٔ متن» (۱۳۸۵) پس از نگاهی کوتاه به تحول این کلمه و پیشنهاد معادل فارسی برای آن، اهمیت ویژهٔ «نخستین بخش متن» را بیان می‌کند؛ سپس، مفاهیمی چون «ارکان اصلی دنیای تخیل»، «عناصر پیرامتن» و «قرارداد خوانش» را بررسی می‌کند. مسعود نوروزیان و همکاران در مقالهٔ «هنر شروع در حکایات سعدی و داستانهای کوتاه غرب» (۱۳۸۵)، نوع آغازهای سعدی را با آغازهای نویسندگان برجسته داستان کوتاه جهان بر اساس معیارهایی همچون استفاده از هنر حذف و گزینش در آغازها، حذف زمانی، القای باورپذیری از طریق مستندسازی، هنر چینش واژه‌ها و نوع به‌کارگیری آهنگ برای تعمیق باورپذیری حکایات، مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که دامنهٔ نبوغ سعدی به‌طور غریزی این عناصر را پیش از استفادهٔ آنها در

ادبیات غرب پوشش داده‌است. محمدرضا صرفی و نجمه حسینی‌سروری در مقالهٔ «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزار و یک‌شب» (۱۳۸۸) به این نتیجه رسیده‌اند که صرف‌نظر از نود و یک حکایتی که ساختار داستانی ندارند، تقریباً تمام داستانهای هزار و یک‌شب با وضعیت ثابت اولیه آغاز می‌شوند و به‌واسطهٔ نیرو یا نیروهایی به عدم‌تعادل می‌رسند و در پایان با عمل نیرویی در جهت عکس به تعادل می‌رسند. فریده‌السادات نوربخش‌رضایی در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل سازوکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی» (۱۳۹۵) پس از ارائهٔ تعریف داستان کوتاه و مقایسهٔ این ژانر با دیگر قالبهای داستانی، انواع شگردهای شروع را معرفی می‌کند. دربارهٔ این پایان‌نامه باید گفت: اول اینکه نویسنده نظریهٔ مستقلی را برای مشخص‌کردن حد و مرز مطلع داستان در نظر نگرفته‌است. دوم اینکه تحلیل مطلع‌ها بسیار سطحی و ناتمام است. سوم اینکه نتیجه‌گیری و اطلاعات بسیار کلی و مبهم است. چهارم اینکه از رویکردهای مختلف در تحلیل جملات مطلع استفاده نشده‌است. البته فصل بیان مفاهیم و سازوکارهای شروع مطلع داستان کوتاه در مقایسه با دیگر فصلها، مفصلتر و جامعتر است. با این اوصاف در هیچ‌یک از این پژوهشها، دیدگاهی روشن و قابل استناد دربارهٔ تعیین حد و مرز مطلع داستانهای کوتاه فارسی ارائه نشده و عمدهٔ مطالب دربارهٔ اهمیت و دشواری این بخش نوشته شده‌است؛ در ضمن در این پژوهشها به همهٔ داستان‌نویسان مورد بررسی در این پژوهش و نیز همهٔ آثارشان توجه نشده‌است.

## ۳. چارچوب نظری پژوهش

پاسخ به این پرسش، که آغاز داستان کوتاه کجاست و چه عامل یا عواملی آن را از بدنهٔ اصلی داستان متمایز می‌کند، دشوار است. در واقع، بیشتر اختلافها در نظریهٔ شروع داستان در ارزیابی «مرحلهٔ شروع» داستان ریشه دارد بویژه اینکه در داستانهای کوتاه ممتاز، صحنهٔ آغازین بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنهٔ داستان نفوذ می‌کند. بنابراین، نباید این تصور پیش آید که اندازهٔ مطلع داستان کوتاه، مقوله‌ای کمّی است و به تعداد کلمه یا پاراگراف یا صفحهٔ اثر ارتباطی دارد؛ هر چند تعدادی از منتقدان و نویسندگان به جنبهٔ کمّی تعیین مطلع داستان روی آورده‌اند؛ برای مثال، ادگار آلن‌پو بر نخستین جملهٔ داستان کوتاه تأکید زیادی می‌کند و ضعف نخستین جمله را برابر با شکست کل داستان می‌داند (ر.ک احمدی، ۱۳۷۹: ص۴۷) یا در این باره آمده‌است: «شروع، تقریباً اولین

صفحهٔ داستان کوتاه و چند صفحهٔ اول رمان است» (دیبل، ۱۳۹۱: ص٤١). در واقع، آنچه آغاز داستان را از بدنهٔ اصلی آن جدا می‌کند، سازوکارهای درونی آن است و در تعریف دقیق مطلع داستان کوتاه باید به ساختار آن توجه کرد و نه عوامل بیرونی. همین امر، سبب شده‌است پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کنند که عمدتاً در دو دستهٔ کلی جای می‌گیرند: دستهٔ اول، نظریه‌هایی است که به تعیین حدو مرز آغاز داستان و چگونگی شروع و پیوند آن با میانه می‌پردازد و دستهٔ دوم، نظریه‌هایی است که بیشتر به کارکرد و شیوه‌های آغازین توجه کرده‌است. در ادامه به چند مورد از نظریه‌هایی پرداخته می‌شود که در دستهٔ اول قرار می‌گیرند.

**نظریهٔ اول:** از نظر پراپ آغاز داستان، همان وضعیت ثابت اولیه و تعادل آغازین داستان است که بعد از آن به وسیلهٔ نیرو(هایی) این آرامش به هم می‌خورد و وضعیت نامتعادل رخ می‌دهد (ر.ک: پراپ، ١٣٦٨: ص١٨٣) و در آخر داستان و پس از گره‌گشایی، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود. این نظریهٔ پراپ در نظریات ساختارگرایان دیگر نظیر کلود برمون، تزوتان تودوروف، پل لاریوه و رولان بارت و کسانی مانند فرانک اوکانر و گی‌میشو به‌طور مشابه آمده‌است. دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت الزاماً همهٔ داستانهای کوتاه با وضعیت تعادل اولیه و یا پیوستگی منطقی مراحل پنجگانهٔ نظریهٔ تودوروف و یا لاریوه شروع نمی‌شود؛ بلکه ممکن است داستان کوتاه با انواع کشمکش شروع، و یا داستان با صحنهٔ پایانی شروع شود که در این حالت وضعیت تعادل ثانویه در آغاز داستان قرار می‌گیرد و یا ممکن است آستانهٔ داستان بیانگر وضعیت نامتعادل باشد و از مرحلهٔ دو یا سه شروع شود.

**نظریهٔ دوم:** از نظر رابرت فونک، روایت شامل چندمرحله است که مرحلهٔ اول آن، متمرکزکردن است که همان آغاز داستان به‌شمار می‌آید. راوی در این مرحله در مکان و زمان خاصی عده‌ای را بر اساس «متمرکزکننده‌های روایی» دور خود جمع می‌کند. متمرکزکننده، فرد یا ابزاری است که خواننده را راهنمایی می‌کند که کجا باید به دنبال حادثه باشد. فونک این متمرکزکننده‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱-ورود: فرد یا افرادی وارد صحنهٔ داستان و یا از آن خارج می‌شوند و به این طریق کنش داستانی آغاز می‌شود. ۲-وضوح‌نمایی: راوی کاری می‌کند که توجه یکی از شخصیت‌های داستان به چیزی جلب شود و بدین‌گونه غیرمستقیم توجه خواننده را به داستان جلب می‌کند. ۳-

وضوح‌نمایی متراکم: گاهی وضوح‌نمایی و تمرکز به حدی شدید است که تمام صحنه را به خود جلب می‌کند و کنش‌های بعدی را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (ر.ک Funk, 1988: p103-106). در این نظریه مشخص‌نشده است که اگر در یک داستان، چندمورد از موارد متمرکزکننده‌های روایی وجود داشت، کدام یک را باید آخرین مرحله تعیین حد و مرز انتهای آستانه در نظر گرفت.

**نظریهٔ سوم:** از نظر بوریس آسپنسکی، شکل‌گرای بزرگ روس:

> ما به‌عنوان خواننده در ابتدای داستان با این جهان بیگانه‌ایم و راوی آن هم برایمان یک عنصر خارجی است؛ اما به کمک چارچوب روایتی وارد داستان می‌شویم و آرام آرام دنیای روایت برایمان درونی می‌شود. در آغاز داستان، دیدگاه و نقطهٔ حرکت ما بیرونی است؛ ولی در آخر داستان همه‌چیز برایمان درونی می‌شود؛ پس، حرکت داستان از دیدگاه بیرونی به درونی است(Uspensky, 1973: p137).

دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت که آسپنسکی معیارش را بر دوری یا نزدیکی از ماجرا و یا شخصیت داستان و به عبارتی زاویه دید بنا نهاده و این امر سبب محدود و متعین‌شدن آن گشته‌است و می‌توان شماری از داستانها بویژه داستانهای مدرن و پسامدرن (مانند داستانهای روانکاوانه) را از این تعریف خارج کرد.

**نظریهٔ چهارم:** بوریس توماشفسکی معتقد است که آغاز داستان با موتیفهای آغازین شروع می‌شود که دو نوع هستند:

> موتیفهای تأخیری: گاهی داستان به علل مختلف از موتیفهای تأخیری استفاده می‌کند و نمی‌گذارد داستان از مرحلهٔ آغازین خود به بدنهٔ داستان برسد و موتیفهای اعزام به تأخیر: گاهی در قصه‌های عامیانه و حتی داستان، چون یکی از افراد قصه به علل مختلف مایل نیست که قصه به سرانجام خود برسد، می‌کوشد شرایط آغازین قصه را به انواع ترفند حفظ کند (ر.ک: توماشفسکی، ۱۳۸۵: ص۲۹۵).

این نظریه غالباً برای نوع ادبی قصه می‌تواند کارساز باشد و نه برای داستانهای کوتاه مدرن و پسامدرن که هیچ خط و مرزی را نمی‌توان در آنها مشخص کرد و اینکه در آستانهٔ داستان کوتاه برخلاف قصه، باید طرح و عمل داستان رو به پیشرفت و گسترش باشد و نه درجازدن و آوردن حوادث موازی و ایستا و اینکه این شیوه برای داستانهای حادثه‌پردازانه کمتر کاربرد دارد؛ زیرا ایجاد تأخیر در روند حوادث سبب گسیختگی جریان داستان و مغشوش‌شدن ذهنیت مخاطب می‌شود.

**نظریهٔ پنجم:** «از نظر تفسیرشناسان و نشانه‌شناسانی مانند کالر، آیزر، اکو و فیش، آغاز داستان بر خواننده تأثیری می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیر، تأثیر اولیه نامیده می‌شود» (ر.ک: اخوت،۱۳۷۱: ص۲٤۱). از نظر مناخیم‌پری، این تأثیر: «بستگی دارد به میزان اطلاعاتی که راوی در همان آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد؛ اینکه آیا راوی در شروع داستان اطلاعات مهم و کلیدی را در اختیار خواننده می‌گذارد و یا اینکه به عللی آن را نگه می‌دارد» (Perry, 1979: p 48). مهمترین مسئله در این نظریه، این است که آن اساساً به شمّ داستانی خواننده و میزان درک و واکنش او در برابر خوانش متن وابسته است و تأثیر اولیه داستان بر افراد مختلف بر اساس زمان، مکان و شرایط مختلف به شکلها و درجه‌های گوناگون است؛ در نتیجه این نظریه بسیار نسبی است.

در پایان باید گفت بجز دو نظریهٔ آغازین (پراپ و فونک) دیگر نظریه‌های بررسی شده در این پژوهش با منظور نگارنده از مطلع داستان همخوانی ندارد. در واقع، اغلب نظریه‌ها به دنبال مشخص‌کردن بخش‌های چندگانهٔ داستان و تمایز بخش مطلع از دیگر بخشها نیست و صرفاً اطلاعاتی را دربارهٔ ویژگیها و کیفیت مطلع و انواع آن ارائه می‌کند. بنابراین، منظور نگارنده از مطلع داستان، بخش نخستین آن است که با ترفندها و شگردهایی به بخش میانی داستان پیوند می‌خورد و از آنجا که در نظریه‌های بررسی شده، معیار و ملاکی برای این منظور ارائه نشده‌است، نگارنده پس از بررسی ۲۲٤ داستان کوتاه هشت نویسندهٔ ممتاز ایران و نیز نگاهی به آثار دیگر داستان‌کوتاه‌نویسان، مؤلفه‌های پایان‌دهی به مطلع داستان کوتاه را تعیین کرده‌است. به نظر می‌رسد چنین مؤلفه‌هایی برای دیگر داستانهای کوتاه نیز قابل تعمیم است و می‌توان از طریق آنها به دنبال نقطهٔ اتصال مطلع به میانهٔ داستان بود. چنین مؤلفه‌هایی به ترتیب بسامد و فراوانی عبارت‌است از: ۱- شرح و تفصیل ماجرا ۲- جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی ۳- ورود شخصیت اصلی یا جدید به صحنهٔ داستان یا مکان جدید ٤- درگرفتن مکالمه یا برخورد دو شخصیت با همدیگر ۵- خروج شخصیت اصلی/جدید از صحنهٔ داستان یا مکان ٦- پایان‌یافتن مکالمه و برخورد دو شخصیت با همدیگر ۷- تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی یا بالعکس ۸- تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار یا بالعکس. البته شیوه‌های دیگر چون «پرداختن به واقعه یا شخصیت محوری داستان»، «تکرار

واقعهٔ مطلع» و ... نیز هست که کاربرد آنها بسیار اندک است.

## ٤. بحث و بررسی

### ٤-١ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه بزرگ علوی

بزرگ علوی از جمله داستان‌نویسان زبردست مکتب جدید داستان‌نویسی ایران است که در کنار صادق هدایت در تکامل داستان کوتاه نقش بسزایی داشته‌است. او با ارائهٔ نخستین آثارش نشان داد که با مبانی فنی و شگرد داستان‌نویسی مدرن از جمله پرداخت هنرمندانهٔ مطلع داستانها آگاهی کامل دارد. او با پیش‌کشیدن عناصری متنوع و گوناگون، سبب ایجاد تعلیق و هیجان در آغاز داستانهایش شده و سعی کرده‌است اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی‌اش را کاملاً نه به شکل خطابی و صریح، بلکه در پس‌زمینه‌ای از جهان خلاقانهٔ داستان به خواننده القا کند. پیش از تحلیل بیشتر مطلع داستانهای کوتاه علوی برای ارائهٔ تصویر موجز و روشن از انواع شگردهای شروع و پایان‌دهی به آنها جدولی ترسیم شده‌است.

جدول ١-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه بزرگ علوی

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان چمدان (١٣١٣)** | | | |
| چمدان | «باز به گمان اینکه صاحبخانه کاری دارد، اعتنایی نکردم» (علوی، ١٣٥٧: ص٥). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با محیط) |
| قربانی | «چی بیخود جر و بحث کنیم؟ من حوصله‌اش را ندارم» (همان:ص ١٨). | پایان‌یافتن مکالمه دو شخصیت محوری داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| عروس هزار داماد | «... کلاهش را برداشت، دستی به سرش زد، همانجا نشست» (همان: ص٣٠). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنه‌پردازی |
| تاریخچهٔ اتاق من | «امروز عصری از صاحبخانه‌ام مادام هاکوپیان می‌پرسم و شب که همدیگر را می‌بینیم به تو خبر می‌دهم» (همان: ص ٤١). | شروع مکالمه و برخورد میان دو شخصیت | شروع بی‌ربط |
| سرباز سربی | «... و روز پیش از حقوق هم که پس از پرداخت پول بلیت، جیبم مثل قلب مؤمن پاک می‌شد، قیمت من برای او فرقی نمی‌کرد» (همان: ص٥٣). | جلب شدن توجه شخصیت به چیزی | شخصیت‌پردازی |
| شیک‌پوش | «از کجای مطلب سخن آغاز کنم؟» (همان: ص ٧٠). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| رقص مرگ | «هیچ یک را از میان نبردند؛ آن طوری که گوسفند را از میان گله‌ای برای کشتارگاه برمی‌گزینند» (همان: ص ٨٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| **مجموعه داستان میرزا (١٣٥٧)** | | | |
| آب | «در بیابانهای مابین قم و اصفهان به سر برده بود» (علوی، | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | ۱۳۸۳: ص۱۰). | | و شخصیت‌پردازی |
| میرزا | «باید از مقدمه بکاهم و به مطلب پردازم» (همان: ص ۱۹). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از رمز و راز و شخصیت‌پردازی |
| احسن‌القصص | «مصیبتی را که ناکامی در عشق و یأس و درماندگی برایش فراهم کرده بود، تسکین بخشد» (همان: ص ۵۲). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از مستندسازی و نمادپردازی |
| دربدر | «که حادثهٔ مورد توجه پلیس در هتل آمزه اتفاق افتاده نه در کازینو» (همان: ص۷۰) | شرح و تفصیل ماجرا | رمز و راز |
| یکه و تنها | «هرآنچه را که می‌دانم نمی‌توان روی کاغذ بیاورم به هزاران دلیل» (همان: ص ۱۱۹). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| وبا | «... و شالودهٔ حکومت آیندهٔ خود را می‌ریختند» (همان: ص ۱۷۵) | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | مستندسازی |
| **مجموعه داستان گیله‌مرد (۱۳۷٦)**[1] | | | |
| نامه‌ها | «...و دم در از قاضی خداحافظی می‌کرد و می‌رفت» (علوی، ۱۳۸۱: ص۹). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از کشمکش (انسان با خود و انسان) و صحنه‌پردازی |
| گیله‌مرد | «وحشتی که در چهرهٔ او نقش بسته‌بود، نمودار می‌شد» (همان: ص٦٨). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از فضاسازی و شخصیت‌پردازی |
| اجاره‌خانه | «این قالیچه و رختخواب را برای خود جهیز بخرد» (همان:ص ۹٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از فضاسازی و صحنه‌پردازی |
| دزاشوب | «از این سرگذشت‌های مبتذل فراوان است» (همان:ص ۱۱۱). | شروع برخورد و مکالمهٔ دو شخصیت مهم داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با محیط) |
| یه‌ره‌نچکا | «چه‌چیزی برای من باقیمانده‌است؟ هیچ!» (همان: ص۱۲۳). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| یک زن خوشبخت | «گفت: وای این مادرمرده که جوون بوده!» (همان: ص ۱۳٤) | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از شروع بی‌ربط و صحنهٔ‌پایانی |
| رسوایی | «.چرا آقای درستکار مه‌لقاخانم را به این شب‌نشینی مجلل همراه آورده‌است» (همان: ص۱۵۷). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنهٔ پایانی |
| خائن | «دربارهٔ پنج نفر عضو کمیتهٔ انتخابات می‌فرمودید» (همان: ص ۱۸۰). | شرح و تفصیل ماجرا | گفت‌وگو |
| پنج‌دقیقه پس از دوازده | «هر مشکلی به دست آنها گشوده می‌شود» (همان: ص۱۹۸). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنهٔ پایانی |

بر اساس جدول، می‌توان گفت علوی در مقایسه با دیگر نویسندگان مورد نظر از عناصر گوناگونتری در مطلع داستانهایش بهره برده‌است. او برای شروع داستانهایش از نُه سازوکار گوناگون همچون شروع ترکیبی، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، گفت‌وگو، صحنهٔ‌پایانی، ابهام‌آفرینی، بی‌ربط، رمز و راز و مستندسازی بهره برده و همین

امر سبب تنوع، تازگی و جذابیت مطلع‌های داستانهایش شده‌است. او در میان سازوکارهای شروع به شروع ترکیبی بیشترین توجه را کرده‌است که در این‌گونه شروع، عناصر صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و کشمکش در ترکیب با دیگر عناصر، کاربرد گسترده یافته‌اند. در همین راستا کشمکش‌های علوی (مثلاً داستان چمدان، دزاشوب، نامه‌ها) عمدتاً از نوع ناسازگاری انسان با محیط است که البته جنبهٔ بیرونی آنها در اصل، بیانگر اختلاف عقاید و تضاد گفتمانی نهفته در وجود شخصیت‌هاست مثلاً در داستان چمدان، اگرچه خفه‌کنندگی، تیرگی و شدت گرمای هوای شهر برلین و فشار دود کارخانه‌ها و مه جنگلها بر تن و جان، شرایط را برای راوی تحمل‌ناپذیر کرده و او را در برابر محیط قرار داده‌است، این نوع کشمکش بیرونی در مطلع، نخستین نشانه از تضاد گفتمانی پدرسالاری و آزادی‌طلبی میان پدر و پسر در میانهٔ داستان است یا در مطلع داستان «دزاشوب»، ستیز و نزاع میان اهالی روستای دزاشوب با شهرنشینان مرفه و متمول، بیانگر تقابل سنت و مدرنیته و آثار ویرانگر مدرن‌گرایی و شهرنشینی بر ارزشها و خصایص انسانی است که در میانهٔ داستان به آن اشاره شده‌است. هم‌چنین، شروع با شخصیت‌پردازی نمود برجسته‌ای را بویژه در نخستین آثار علوی دارد؛ چرا که او همچون صادق هدایت در مجموعه داستان چمدان، که پیش از دوران زندانی‌شدنش نوشته، بشدت تحت تأثیر اندیشه‌های فروید قرار داشته‌است که پس از فاصله‌گیری از این فضا و توجه به اندیشه‌های مارکسیستی، اغلب مطلع داستانهایش با تصاویر و صحنه‌هایی معمایی و ابهام‌برانگیز درآمیخته می‌شود که استفاده‌های چندگانه و دلالتمندی از آنها انجام داده‌است. در واقع، علوی در شروع با صحنه‌پردازی نیز مهارت خود را در پردازش صحنه‌ها و توصیفهای آغازین کاملاً نشان داده‌است؛ همان‌طور که در شروع‌های ترکیبی، صحنه‌پردازی در کنار دیگر عناصر، حضور برجسته داشته‌است. در واقع، او با صحنه‌پردازی به دنبال افزودن لایه‌های معنایی، اشارهٔ غیرمستقیم به خلق‌وخو و باور شخصیت‌ها و نیز درونمایهٔ داستان است و با ارائهٔ تصاویری هدفمند، سبب قرابت فضای ذهنی خواننده و موقعیتهای داستانی می‌شود؛ از این رو، علوی از صحنه‌پردازی به‌عنوان شیوه «مکان و زمان به منزلهٔ ترجمانی از شخصیت و اشاره به درونمایه» بهره برده‌است. بنابراین، اگرچه شیوهٔ شخصیت‌پردازی در مطلع داستانهای او بازتاب ویژه‌ای در مقایسه با نویسندگانی همچون صادق هدایت ندارد به‌واسطهٔ تصاویر هدفمند، آن را جبران کرده‌است که نمونه‌های این موضوع را می‌توان در آغاز داستانهای

«قربانی»، «چمدان»، «عروس هزار داماد»، «آب» و ... مشاهده کرد؛ برای نمونه از موضوعهای برجسته در مطلع داستان «عروس هزار داماد»، رنگ‌پردازیهای گوناگون است که در ترکیبهایی نظیر «شلهٔ قرمز، پردهٔ آبی، یراق زرد، سه‌گوشهٔ تاریک، جعبه‌های سرخ و زرد طلایی، حولهٔ چرکتاب، فانوس قرمز، نی زرد، زلف سیاه، شال‌گردن سفید، کیف سیاه و ...» نمود یافته‌است؛ این امر بیانگر چندین نکته است: ۱- ملموس‌کردن و انتقال مؤثرتر مکان وقوع حوادث داستان (عشرتکده)؛ ۲- ترتیب قرارگیری رنگها از طیف روشن به تیره است که این امر با ترتیب بیان خاطرات و وقایع گذشتهٔ آقای ف از خاطرات شیرین و نورانی دوران بچگی به خاطرات ناگوار و تیرهٔ جدایی از همسر در ارتباط است. ۳- کاربرد این رنگها، تغییر و رنگارنگی حالت اشخاص داستانی را نیز به ذهن متبادر می‌کند که در هر لحظه، وضعیتی متفاوت و شخصیتی بی‌ثبات دارند و در ضمن با مفهوم کنایه‌ای عنوان داستان (عروس هزارداماد) تناسب دارد. ٤- کاربرد رنگها در آماده‌سازی مکان برای پیشبرد وقایع و افزودن معنای ثانویه به آنها و شکل‌دهی به نوع روایت کارایی دارد؛ مثلاً آرامش و تاریکی فضای عشرتکده به‌واسطهٔ پرده‌های آبی‌رنگ، ضمن فراهم‌آوردن فضایی برای درونگرایی و بیان وقایع به شیوهٔ جریان سیال ذهن به تیرگی ذهن و ضمیر شخصیت اصلی داستان اشاره می‌کند که خاطرات اندوهبار گذشته همچون پرده‌ای بر دل و ضمیر او کشیده شده‌است. ۵- کاربرد این رنگها سبب غلبهٔ حس دیداری در مطلع این داستان بر دیگر حواس شده که با جریان حوادث و محیط داستان هماهنگ است؛ حتی هنگامی اصل داستان به جریان می‌افتد که نگاه سازن به سوسن می‌افتد.

علوی در تعدادی از داستانهایش مانند «گیله‌مرد»، «اجاره‌خانه» و ... سعی کرده‌است با به‌کارگیری اجزای صحنه، ابتدا حال و هوای حاکم بر فضای داستان را به خواننده انتقال دهد و سپس به معرفی شخصیت و یا طرح واقعهٔ محوری داستان بپردازد و البته در تعدادی دیگر از داستانهایش بویژه داستانهای مجموعه «میرزا» هدف اساسی‌اش از توصیف صحنه، معرفی و ارائهٔ محیط و قراردادن شخصیت‌ها در آن است و در مقایسه با دیگر مطلع‌هایش از جذابیت و صناعتمندی کمتری بهره‌مند است. هم‌چنین، علوی در شروعهای مستندگونه و بی‌ارتباط با جریان داستان، که به دههٔ ۵۰ مربوط است، نتوانسته است با به‌کارگیری شگردهای دیگری نظیر صحنهٔ تأثیرگذار، کشمکش و یا شخصیت تأمل‌برانگیز، جذابیت و کشش داستان را حفظ کند که یکی از دلایل این امر می‌تواند

دوری او از واقعیت‌های میهن و نداشتن برخورد مستقیم با زبان مادری و قطع ارتباط با آثار و نویسندگان ایرانی باشد.

از سوی دیگر، علوی به سبب رعایت بافت خاطره‌گونه و یادداشتوار در تعدادی از داستانهایش، که غالباً تحت تأثیر از زندگی سیاسی و پیامدهایش (زندانی‌شدن، دوری از وطن و ...) است به شیوهٔ شرح و تفصیل واقعه و ماجرا برای پایان‌دهی به مطلع داستانهایش توجه بسیاری کرده‌است که البته در این شیوه چندان ماهرانه و صناعتمند عمل نکرده‌است؛ زیرا انسجام و پیوستگی مستحکمی میان مطلع و تنهٔ داستان دیده نمی‌شود و در آنها غالباً رویدادهای مهم و به یادماندنی دورهٔ زمانی طولانی را در چند صفحه بیان کرده است. در این‌باره محمدعلی سپانلو گفته است: «در بیشتر قصه‌های علوی، اصل ماجرا قبلاً اتفاق افتاده و شروع قصه، دری است که بر ویرانه‌های حادثه‌ای نیمه‌فراموش‌شده می‌گشاید» (سپانلو، ۱۳۸٤: ص ۳۳٤) و از طرفی، «داستانهای علوی، داستانهایی ماجرایی است که اگر حالت تعلیق حفظ نشود، اشتیاق خواننده به دانستن بقیهٔ ماجرا از دست می‌رود و داستان ارزش خود را از دست می‌دهد» (میرعابدینی،۱۳۷۷: ص ٤۲۸). بنابراین از آنجاکه غالباً شگردهای خاطره‌نگاری، یادداشت‌برداری و وقایع‌نگاری در داستانهای علوی مورد استفاده قرار می‌گیرد، این‌گونه پایان‌بندیهای نه چندان صناعتمند در مطلع‌های او چشمگیر است؛ زیرا گاهی خود راوی/نویسنده مستقیماً اشاره می‌کند که می‌خواهد از اینجا به بعد، میانهٔ داستان را آغاز کند (مانند پایان‌بندی داستان میرزا، شیک‌پوش، یکه‌وتنها) و در داستان‌نویسی نوین، باید مطلع داستان بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنهٔ آن نفوذ کند. هم‌چنین به سبب اینکه اغلب داستانهای علوی با زاویه دید اول شخص (راوی–ناظر یا راوی–قهرمان) روایت می‌شود، جنبهٔ خاطره‌واری داستانها تشدید می‌شود و در آنها راوی دیده‌ها و شنیده‌هایش را برای خواننده تعریف می‌کند. تعدادی از محققان نیز معتقدند که گزینش این نوع راوی، داستان را به خاطره‌نویسی و زندگینامهٔ خودنوشت محدود می‌کند (ر.ک مارتین، ۱۳۸۲: ص ۹۸). هم‌چنانکه این ویژگی در داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد بویژه سه داستان نخستین مجموعه داستان «پنج داستان» یا داستانهای ابراهیم گلستان همچون داستان «از روزگار رفته حکایت» و دیگر آثاری مشهود است که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد. البته این موضوع در داستانهای کوتاه بزرگ علوی، بازتاب بیشتری در مقایسه با دیگر نویسندگان دارد و به همین سبب است که شگرد «شرح و تفصیل

ماجرا» در پایان‌دهی به مطلع داستانهایش کاملاً برجسته است. علاوه بر این، جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی داستانها به چیزی (همچون پدر، زن مسافر و چهرهٔ خود) از دیگر شگردهای ویژه علوی در پایان‌دهی به مطلع داستانهایش است که این شیوه، غالباً به منظور افزایش هیجان‌انگیزی و کشش داستان و ترغیب خواننده برای پیگیری رویدادهای بعد به کار رفته‌است.

**۲-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه صادق هدایت**

سازوکارهای شروع داستانهای کوتاه صادق هدایت در مقایسه با داستانهای بزرگ علوی تنوع و گوناگونی کمتری دارد. از سوی دیگر، هدایت در مقایسه با دیگر نویسندگان، توجه گسترده‌تری را به ترسیم دغدغه‌ها، جنبه‌های پنهان‌ماندهٔ ضمیر و ریزه‌کاریهای روحی و روانی شخصیت‌ها داشته‌است که این امر را غالباً با استفاده از کردار و گفتار آنان و به عبارتی با چهره‌پردازی بیرونی آنان به کمال می‌رساند و شخصیتی منحصر به فرد و به یادماندنی خلق می‌کند؛ به همین سبب در اغلب مطلع‌های داستانهایش، عنصر شخصیت کاربرد ویژه‌ای یافته‌است و شخصیت معرفی شده در این بخش بر طرح روایت تأثیر مستقیمی دارد که این موضوع، نمایانگر موفقیت هدایت در رعایت قواعد اساسی این شیوه است. در ادامه برای بیان تحلیل‌های مستند و دقیق، جدولی از انواع شگردها و سازوکارهای شروع و پایان‌دهی به مطلع در داستانهای کوتاه هدایت ترسیم شده‌است.

جدول ۲-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه صادق هدایت

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی‌بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «زنده به گور» (۱۳۰۹ه.ش)** | | | |
| زنده به گور | «... بیندازم دور، بیندازم جلو سگ» (هدایت، ۱۳۸۵: ص۱۲). | پرداختن به واقعهٔ محوری داستان | کشمکش (انسان با خود) |
| حاجی مراد | «...به‌خصوص از دیشب میانهٔ آنها سخت شکراب شده بود» (همان: ص٤١). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| اسیر فرانسوی | «شروع اسارت خودتان را بگویید» (همان: ص۵۰). | شرح و تفصیل ماجرا | گفت‌وگو |
| داوود گوژپشت | «دو طرف خیابان کنار جوی آب، درختهای تازه و نوچه کاشته بودند» (همان: ص٥٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (فرو رفتن در فکر) | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| مادلن | «... و به پرسش‌های آنها جوابهای کوتاه و سرسرکی می‌دادم» (همان: ص٦٤). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی(فرو رفتن در فکر) | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی[1] |
| آتش‌پرست | «همه‌چیز آنجا برای ما پاریسی‌ها تازگی دارد» (همان: ص ۷۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| آبجی خانم | «من هیچ‌وقت شوهر نخواهم کرد» (همان: ص ۷۸). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| مرده‌خورها | «...و خودش رفت پایین اتاق نشست» (همان: ص ۸۹). | آغاز مکالمه و برخورد شخصیت‌های مهم داستان با هم | صحنه‌پردازی |
| آب زندگی | «چشم نداشتند که احمدک را ببینند» (همان: ص ۱۰٦). | تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار (روی‌دادن حادثه‌ای ناگوار) | ترکیبی از شخصیت‌پردازیو کشمکش (انسان با انسان) |
| **مجموعه داستان «سه قطره خون» (۱۳۱۱)** | | | |
| سه قطره خون | «تنها چیزی که خوانده می‌شد، این است: سه قطره خون» (هدایت، ۱۳۸۵: ص۱۱). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| گرداب | «...و حرفهای بامزه می‌زد» (همان: ص ۲۷). | تبدیل زاویه دید ذهنی به عینی | ترکیبی از آکسیون و کشمکش (انسان با خود) |
| داش آکل | «قهوه‌چی کیسه را برداشت، وزن کرد و لبخند زد» (همان: ص۵۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به فردیبا ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان) |
| آینهٔ شکسته | «اصلاً صورت او جدی و تودار بود» (همان: ص ٦۸). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| طلب آمرزش | «مثل این بود که جان تازه‌ای به کالبد رنجورشان دمیده شد» (همان: ص ۷۸). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| لاله | «...گاهی هم در کوه‌های اطراف در آب گرم، جابن و گیلیارد او را با یک دخترک کولی دیده بودند» (همان: ص۹٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| صورتک‌ها | «...و فکر متارکه با او به نظرش غیرممکن می‌آمد» (همان: ص ۱۰٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی یا ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی‌ازشخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| چنگال | «بعد هر دوی آنها خاموش شدند» (همان: ص ۱۲۱). | پایان‌یافتن مکالمهٔ دو شخصیت محوری با هم و شرح و تفصیل داستان | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| مردی که نفسش را کشت | «حتی گاهی شیخ را به خانهٔ خودش می‌برد و گاهی هم به خانهٔ او می‌رفت» (همان: ص۱۳۷). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| محلّل | «قصه‌اش دراز است، حالا تو اول حرفت را تمام بکن» (همان: ص۱٦۰). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| گجسته دژ | «هر روز عصر می‌آمد و جلو قصر در رودخانه آب‌تنی می‌کرد» (همان: ص۱۷٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از مستندسازی و شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «سایه روشن» (۱۳۱۲)** | | | |
| س.گ.ل.ل. | «... و آن خستگی و زدگی از زندگی بی‌مقصد و بی‌معنی بود» (هدایت، ۱۳۳۱: ص ۹). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | شخصیت‌پردازی |
| زنی که مردش را گم کرد | «من غریبم، به من راه را نشان بدهید، ثواب دارد» (همان: ص ٤۷). | پایان‌یافتن مکالمهٔ شخصیت اصلی با شخص دیگر و شرح و تفصیل داستان | ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی[۳] |
| عروسک پشت پرده | «مهرداد هم به او انعام داد و از هم خداحافظی کردند» (همان: ص۸۰). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی |
| آفرینگان | «و عناصر طبیعت را دوباره به آن رد می‌کرد» (همان: ص ۱۰۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| شب‌های ورامین | «فرنگیس پنهانی به گلناز تار مشق می‌داد» (همان: ص ۱۲۲). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| آخرین لبخند | «یک تکه از زندگی اشرفی پایمال‌شدهٔ دورهٔ ساسانیان دوباره جان گرفته و زنده شده بود» (همان: ص ۱٤۲). | شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های محوری با هم | ترکیبی از صحنه‌پردازی و مستندسازی |
| پدران آدم | «آنها را به هم نزدیک و متحد کرده بود» (همان: ص۱٦۰). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | مستندسازی |
| **مجموعه داستان «سگ ولگرد» (۱۳۲۱)** | | | |
| سگ ولگرد | «فقط صدای نالهٔ سگی فاصله به فاصله سکوت را می‌شکست» (هدایت، ۱۳۸۵: ص۱۲). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| دن ژوان کرج | «این کشش و جوشش ناگهانی نه مربوط به خصال روحی است و نه ربطی به محاسن جسمانی دارد» (همان:ص ۲۵). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| بن بست | «... و بدون ذوق و شوق در خانهٔ موروثی و یا در اداره مشغول کشتن وقت بود» (همان: ص ٤۱). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| کاتیا | «... و شبها شاعر می‌شد و یا به وسیلهٔ بازی شطرنج، وقت خود را می‌گذرانید» (همان: ص ٦٤). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| تخت ابونصر | «سند مهمی در بر داشت که تمام وقت وارنر را به خود مشغول کرد» (همان: ص۷۹). | شرح و تفصیل ماجرا | مستندسازی |
| تجلّی | «... زیرا این آشنایی، یگانه پیشآمد غریب و گوارا در زندگی یکنواخت هاسمیک به شمار می‌رفت» (همان: ص۱۰٦). | شرح و تفصیل ماجرا | کشمکش (انسان با خود) |
| تاریک‌خانه | ««فردا کلهٔ سحر حرکت می‌کنیم» (همان: ص۱۲۲) | برخورد و مکالمهٔ میان دو شخصیت محوری با هم | شخصیت‌پردازی |
| میهن‌پرست | «... به همین علت شهرهٔ خاص و عام بود» (همان: ص۱۳٦). | برخورد و مکالمهٔ دو شخصیت مهم با هم | شخصیت‌پردازی |

هر چه از دوران آغازین نویسندگی هدایت به جلو حرکت کنیم، می‌توان دریافت که هدایت بیش از پیش با توانایی و صناعتمندی عنصر شخصیت آشنا می‌شود و کاربرد شروعهای ترکیبی او (غالباً به ترکیب عناصر «شخصیت» و «صحنه» پرداخته‌است.)، که در مجموعه‌های «سه قطره خون» و «سایه روشن» چشمگیر است در مجموعه داستان «سگ ولگرد» از بین می‌رود و عنصر شخصیت جایگزین دیگر عناصر داستانی می‌شود. همان‌طور که پژوهشگران معتقدند: «در آثار اولیه، هدایت اهمیت زیادی به شخصیت‌پردازی نمی‌داد و در توصیفها و گفتارها دقت نمی‌کرد؛ ولی رفته رفته همزمان با پیشرفتهایش در ابعاد دیگر داستانی به اهمیت شخصیت بیشتر پی برد» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ص ۱۷٤)؛ مثلاً در مطلع داستان «بن‌بست» به چشمان متعجب شخصیت اصلی (شریف)، اشاره می‌شود که نکته‌ای پرتکرار و کلیدی در سراسر داستان است. در واقع، جبر سرنوشت بر همهٔ شئون زندگی شریف و اعتقاد او به محکومیت انسان در برابر مرگ و تقدیر، علت نهادینه‌شدن چنین حالت تعجب‌برانگیزی در وجودش است که نمودهای این جبر و بی‌ارادگی شریف در زندگی در سراسر داستان نمایان است (ر.ک.

هدایت، ۱۳۸۳: ص ٤١).

هدایت علاوه بر شروع ترکیبی به شروع تک‌عنصری بویژه شروع با شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی نیز توجه ویژه کرده‌است. بنابراین، او در درجهٔ اول، هنر و مهارت داستان‌نویسی خود را در بخش شخصیت‌پردازی (چه در شروع ترکیبی و چه تک‌عنصری)، آن هم به شکل نمایشی و در جریان رویدادهای داستان نمایان کرده و تناسب و هماهنگی میان شخصیت داستانی و حوادث آن برقرار کرده‌است. در این راستا او غالباً با بیان موجز ویژگیهای ظاهری و رفتاری اشخاص در مطلع داستان، ذهن خواننده را آمادهٔ پذیرش و رویارویی با کنش‌ها و واکنش‌های آنان می‌سازد؛ مثلاً در مطلع داستان «تاریک‌خانه» نوع لباسهای مرد جوان (پالتوی بارانی سورمه‌ای و کلاه لبه بلند) و چگونگی پوشیدن آنها (با دقت خودش را در پالتو پیچیده و کلاه را تا روی پیشانی پایین کشیده بود.) دلالتگر خواننده به نوع نگرش محتاط، انزواطلب و درونگرای اوست؛ زیرا پالتو و کلاه، میزان پوشش‌دهندگی کاملی برای بدنش دارد و رنگ سورمه‌ای پالتو و چگونگی قرارگیری کلاه نیز سبب دیده‌نشدن او در تاریکی شب می‌شود. شخصیت اصلی، دلیل این رفتار را در فساد و تباهی مردم جامعه می‌داند که آنان تنها به فکر بُعد مادی زندگانی خویش‌اند و به عالم روحی خویش توجهی ندارند. او راه برونرفت از این اسارت را فقط در انزوا و برگشت به طرف خود می‌داند؛ به همین دلیل، ابتدا به منطقهٔ طبیعی خوانسار و سپس به حالت جنینی (که آن را در قالب اتاق بیضی‌شکل محاکات می‌کند) روی می‌آورد تا از این طریق، امنیت و هویت از دست‌رفتهٔ خود را بازیابد. هم‌چنین، اینکه مرد جوان، گاهی تُک زبانش را روی لبهایش می‌مالد، اشاره ضمنی به همین اندیشهٔ گذشته‌گرای (دوران کودکی) او دارد؛ از این رو، می‌توان گفت بیشتر شخصیت‌ها بویژه شخصیت اصلی داستانهای هدایت، دچار روان‌پریشی و مشکلات روحی هستند و به اعتقاد اوکانر آنان «انسانهای له شده‌اند؛ زیرا خواننده نمی‌تواند با این شخصیت‌ها همذات‌پنداری کند. این انسانهای له‌شده در حاشیهٔ اجتماع سرگردانند ... آنها فقط له‌شدهٔ مادی نیستند؛ بلکه ممکن است فاقد اعتبار اخلاقی نیز باشند» (اوکانر، ۱۳۸۱: ص ۱۰).

هدایت همانند علوی به شروعهای مستندگونه نیز توجه کرده‌است که غالباً هدف از کاربرد این‌گونه مطلع‌ها و به‌طور کل داستانها بازیابی و احیای هویت ملی و مقابله با سیاستهای شبه‌مدرنیسم رژیم پهلوی و نیز بیان نمادین و تمثیلی مقاصد سیاسی

اجتماعی است که امکان بازگویی آنها به شکل مستقیم و صریح وجود ندارد؛ مثلاً راوی در مطلع داستان «تخت ابونصر»، به حضور گروه باستانشناسی خارجی (امریکایی) در ایران اشاره کرده‌است؛ هم‌چنین از کلمات بیگانهٔ بسیاری همچون «آرکئولوژی، دوسیه، کلکسیون، میسیون، لابراتوار، گیلاس، اتمسفر و ...» استفاده کرده که این موارد، دلالتگر به سلطهٔ بیگانگان بویژه امریکا بر مظاهر فرهنگ و تمدن ایران است که در دورهٔ رضاشاه دنبال می‌شده‌است. هم‌چنین، نمود عینی این موضوع را می‌توان در گفتار و رفتار شخصیت گورست مشاهده کرد؛ زیرا او پیوسته و مشتاقانه در فکر دستیابی به زنان شرقی و ایرانی و نیز متمایل به آواز شرقی و بومی ایران است (ر.ک. هدایت، ۱۳۸۳: ص ۷۱). البته هدایت در این‌گونه شروعها، نتوانسته است همچون دیگر شیوه‌ها با به کارگیری صحنه‌ها و یا حوادث دلالتگر و معنابخش، ارتباط منسجم و مستحکمی میان مطلع و دیگر بخشهای داستان برقرار کند و در نتیجه این‌گونه داستانها در مقایسه با داستانهای دیگر او، که غالباً داستانهای شاخص ادبیات داستانی ایران به شمار می‌روند، جذابیت و صناعتمندی کمتری دارند.

از سوی دیگر، هدایت برای پایان‌دادن به بخش مطلع داستانهای کوتاهش همچون علوی به شیوهٔ شرح و تفصیل واقعه، نگاه ویژه‌ای داشته‌است؛ ولی برخلاف بزرگ علوی، توانسته است پیوستگی و ارتباطی را در این شیوه میان مطلع و تنهٔ داستان ایجاد و ذهنیتی منسجم و یکپارچه به خوانندهٔ خود القا کند. همین امر سبب شده‌است که مشخص‌کردن انتهای مطلع داستانهای او دشوارتر و نامحسوس‌تر از داستانهای علوی شود. علاوه بر این، شگردهای دیگری همچون جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان و آغاز مکالمه و برخورد شخصیت‌ها مورد نظر و علاقهٔ هدایت بوده‌است که از همین شیوه‌ها باز هم می‌توان به اهمیت شخصیت داستانی در نظر نویسنده پی برد.

**۳-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی**

ساعدی سعی کرده‌است در مطلع داستانهایش با به‌کارگیری عناصر گوناگون و ایجاد پیوند و همبستگی میان آنها جذابیت و تازگی به داستانهایش ببخشد. او در این باره، اگرچه همانند دیگر نویسندگان به دو عنصر شخصیت و صحنه در آغاز داستانهایش توجه ویژه کرده در کنار این دو عنصر برای افزایش قدرت حقیقت‌مانندی، اقناع‌پذیری و ارتباط سریعتر خواننده با داستانهایش از عنصر گفت‌وگو و برای افزایش میزان

جذابیت، هول و ولا و تعلیق آنها از عنصر کشمکش استفادهٔ چشمگیری کرده‌است تا هم شخصیت‌ها بویژه شخصیت اصلی به شکل غیرمستقیم به خواننده معرفی شود و هم خط و خطوط کلی وقایع آینده مشخص گردد. برای تأیید این مطالب و سپس، ارائهٔ تحلیلهای مفصلتر جدول زیر ترسیم شده‌است:

جدول ۳-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «شب‌نشینی باشکوه» (۱۳۳۹)** | | | |
| شب‌نشینی باشکوه | «...که باران به زودی شروع خواهد کرد» (ساعدی، ۱۳۵٦: ص۱۱). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنه‌پردازی |
| چتر | «...و آن چند چکهٔ اول هم خشک شده بود» (همان: ص ۳۲). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی و ابهام‌آفرینی |
| مراسم معارفه | «چه بیم از موج بحر او را که باشد نوح کشتی‌بان» (همان: ص ٤٥). | تکرارشدن رویداد مطلع | ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی |
| خواب‌های پدرم | «...می‌خواهم بلند شوم» (همان: ص۵۳). | جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو |
| حادثه به‌خاطر فرزندان | «... که بویش را تمام عالم بشنود» (همان: ص ٦۳). | شرح و تفصیل ماجرا | آکسیون |
| ظهر که شد | «...پشت میز نشست» (همان: ص ۷۵). | شرح و تفصیل ماجرا | آکسیون |
| مفتش | «...و همه را به کف حیاط می‌پاشید» (همان: ص۸٦). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی و کشمکش (طبیعت با انسان) |
| دایرهٔ درگذشتگان | «هیچ علت واضحی وجود ندارد» (همان: ص ۹۷). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| سرنوشت محتوم | «...صرفاً از روی عادت است» (همان: ص ۱۰۳). | آغاز مکالمه و برخورد میان شخصیت‌های محوری | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| استعفانامه | «...درحالی که تمام دنیا کمر قتل او را بسته‌اند با راحتی کامل به خدمت اداری ادامه دهد؟» (همان: ص۱۱۳). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| مسخرهٔ نوانخانه | «...هنوز ساعتی به غروب مانده بود» (همان: ص ۱۲۵). | جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت پردازی و ابهام‌آفرینی |
| مجلس تودیع | «...حالا صبر کن ببینیم چی پیش می‌آید؟» (همان: ص ۱٤۰). | پایان‌یافتن مکالمه دو شخصیت محوری | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| **مجموعه داستان «دندیل» (۱۳٤۵)** | | | |
| دندیل | «خیلی مانده بود که بچه‌ها بیدار بشوند و سر و صدا راه بیندازند» (ساعدی، ۱۳٤۵: ص۸). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| عافیتگاه | «به امید آنکه خبر بیاید آب خوابیده، رام شده، دست از لجاجت برداشته، می‌شود به ولایت برگشت» (همان: ص۵۲). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| آتش | «ماشین راه افتاد و از وسط داوودی‌ها و کاج‌ها گذشت و از در بیمارستان خارج شد» (همان: ص۷۸). | خروج شخصیت اصلی از مکانی و ورود به مکان جدید | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو |

| | | | |
|---|---|---|---|
| من و کچل و کیکاووس | «اول من، بعد کیکاووس و آخر سر کچل از پله‌ها آمدیم پایین» (همان: ص ۱۰۰). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| **مجموعه داستان «گور و گهواره» (۱۳٤٥)** | | | |
| زنبورک‌خانه | «...تا سر پیچ کوچه به خانه ای رسیدیم» (ساعدی، ۱۳۸٦: ص۱۰). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | صحنه‌پردازی |
| سایه به سایه | «...خیر از جوونی بگم و تیغشون بزنم» (همان: ص٦٥). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| آشغالدونی | «چرا حرف منو گوش نمی‌کنی؟» (همان: ص۱۰۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| **مجموعه داستان «واهمه‌های بی‌نام و نشان» (۱۳٤٦)** | | | |
| دو برادر | «... بلکه به خاطر اینکه از او بدش می آید و متنفر و دلخور است» (ساعدی، ۱۳۵۵: ص۱۱). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (خواب دیدن) | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان) |
| سعادت‌نامه | «پیرمرد راضی شد که طبقهٔ پایین خانه را در اختیار مستأجری بگذارد» (همان: ص ٤٧). | ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان) |
| گدا | «عزیز خانم که رفته‌رفته سگرمه‌هایش تو هم می‌رفت، کنار باغچه نشست» (همان: ص٦٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (خواب دیدن) | ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی |
| خاکسترنشین‌ها | «عمو گفت: خدا کریمه، اون‌وقت یه کلک دیگه جور می‌کنم و میام بیرون» (همان: ص ۸۸). | پایان‌یافتن مکالمهٔ دو شخصیت مهم یا خروج یکی از شخصیت‌ها از صحنهٔ داستان | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو |
| تب | «...شوخی می‌کردند و با هم درمی‌افتادند» (همان: ص ۱۱٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| آرامش در حضور دیگران | «...که به زندگی سر و سامان یافته شان، سر و سامانی دیگر بدهد» (همان: ص۱٤۰). | شرح و تفصیل ماجرا | کشمکش (انسان با خود) |

با توجه به جدول، می‌توان گفت ساعدی در میان داستان کوتاه‌نویسان مورد بررسی، توجه گسترده‌تری به ترکیب‌کردن عناصر مختلف بویژه «گفت‌و گو»، «شخصیت» و «صحنه» در مطلع داستانهایش داشته و به مطلع‌های تک‌عنصری علاقهٔ و دلبستگی چندانی نداشته است؛ برای مثال، مطلع داستان دندیل با توصیف قهوه‌خانه و میدان دندیل و سپس گفت‌وگوی میان اشخاص اصلی داستان (ممیلی و پنجک) طراحی شده‌است (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤٥: ص ۷). در واقع ساختار دیالوگی داستان با قهوه‌خانه، که گفت‌وگو یکی از ویژگیهای آن است، سازگاری دارد و بیشتر حوادث و ویژگیهای رفتاری و باطنی شخصیت‌ها در قالب گفت‌وگو بیان می‌شود. هم‌چنین از آنجا که قهوه‌خانه مکان عمومی، محل آگاهی از رویدادهای پیرامونی و رفع نیازهای جسمانی مانند گرسنگی و تشنگی است به ترتیب با آلودگی و درهم‌ریختگی محیط زندگی اشخاص با روحیهٔ دخالت‌گرایانه و تجسس‌گرایانه آنان و با دغدغهٔ اصلی آنان، که

پیداکردن یک لقمه نان است، کاملاً در تناسب است؛ در ضمن، این مکان، نام شخصیت‌ها و چگونگی صحبت‌کردنشان، بازتاب‌دهندهٔ طبقهٔ فرودست آنان است.

در این زمینه، ساعدی نه تنها دو عنصر، بلکه در داستانهایی همانند «چتر»، «مفتش»، «آشغالدونی»، «سعادت‌نامه» و ... سه یا چند عنصر را همزمان در هم تلفیق کرده‌است به‌طوری که عناصری همچون صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، کشمکش، گفت‌وگو و ... نه تنها مخل کارکرد همدیگر نشده‌اند، بلکه حامی و تقویت‌کنندهٔ نقش و منظور هم هستند؛ مثلاً در داستان «آشغالدونی»، عنصر گفت‌وگو هم برای معرفی ویژگی شخصیت‌ها و هم به منظور زمینه‌سازی برای پرداختن هنری‌تر به کشمکش داستان نقش بسزایی دارد و به این ترتیب، این سه عنصر در کنار یکدیگر مطلع داستان را به پیش برده‌اند.

ساعدی در شیوهٔ ترکیبی از عناصر گونه‌گون بهره برده و سعی کرده‌است مطلع داستانهایش را در این زمینه نیز به یک طریقه و روش درنیاورد. ساعدی در همین راستا با توجه به تخصصش در روانپزشکی از عنصر «شخصیت» چه در شروعهای ترکیبی و چه در شروعهای تک‌عنصری، استفادهٔ چشمگیری کرده‌است و محور شخصیت‌پردازی او بیش از هر چیز به مسائل و مشکلات روحی و روانی اشخاصی مربوط می‌شود که اغلب برخاسته از طبقهٔ فرودست (ولگردان، خانه‌به‌دوشان، حاشیه‌نشینان، کشاورزان مهاجر و ...) و طبقهٔ متوسط جدید (روشنفکران، کارمندان، معلمان و ...) جامعه‌اند. او با تلفیق عناصر مختلف، فضایی هماهنگ و اثرگذار در مطلع و سراسر داستانهایش خلق کرده و تصاویری چندجانبه، گوناگون و نمایی کامل از ایران و شهرنشینان در سالهای ۴۰ -۱۳۵۰ به خواننده ارائه می‌کند؛ مثلاً راوی، مطلع داستان «من و کچل و کیکاووس» را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی شروع می‌کند؛ اما در بیشتر صحنه‌ها و گفت‌وگوها دو شخصیت اصلی دیگر (کیکاووس و کچل) حضور دارند و راوی اغلب وظیفهٔ توصیف و توضیح محیط را بر عهده دارد و بر این اساس، خواننده با ویژگیهای خلقی آن دو شخصیت بیشتر آشنا می‌شود. این امر به دلیلی متکی است و آن، شباهت ویژگیهای خلقی راوی با کیکاووس است و گویی شخصیت او در زیر سایهٔ شخصیت کیکاووس قرار دارد؛ چنانکه در بخش میانهٔ داستان، راوی و کیکاووس پیوسته در کنار هم جمع بسته می‌شوند و در بخش پایانی داستان نیز، که کیکاووس با کچل قهر

می‌کند، راوی جایگزین کیکاووس می‌شود تا با کچل حرف بزند و ابراز وجود کند. در نتیجه، گفت‌وگوها غالباً میان دو نگرش اتفاق می‌افتد: طرف کیکاووس و راوی که نمایندهٔ نگرش انسانهای ترسو، منفعل، جدی و کم‌هوش است و طرف کچل که نمایندهٔ نگرش انسانهای شجاع، شوخ، باهوش و مقاوم و فعال است. همهٔ این ویژگیها به شکل غیرمستقیم و هنگام گفت‌وگوها، حرکات و صحنه‌پردازی به خواننده منتقل می‌شود؛ از جمله، نشستن کچل روی صندلی جلوی هواپیما و قرارگیری کیکاووس و راوی در پشت سر او در مطلع داستان، بیانگر تمایز شخصیتی آنان است یا با تمرکز بر چگونگی صحبت‌کردن کچل در آغاز داستان، که پیوسته نِق می‌زند، مخالفت می‌کند و مراقب همهٔ امور است (ر.ک. همان: ص۱۰۰)، سرنخی در دست خواننده قرار می‌گیرد تا هنگام رویارویی با حادثهٔ محوری داستان (فیلمبرداری از سخنرانی فرماندار) به صرافت دریابد که کچل با پذیرفتن سهل‌انگارانهٔ حرف فرماندار، حقه و کلکی زیر سر دارد. در نتیجه، ساعدی چندین عنصر را همزمان در مطلع داستان با هم پیش می‌برد و همهٔ آنها با هارمونی و وحدت روش به دنبال القای محتوای و پیشبرد هنرمندانهٔ داستان هستند.

بر این اساس، کاربرد چشمگیر شیوهٔ ترکیبی سبب شده است که اتصال بخش مطلع و میانهٔ داستان نیز مستحکم و ناملموس شود. او برخلاف نویسندگانی چون علوی، هدایت، آل‌احمد و ... کمتر از شیوهٔ شرح و تفصیل ماجرا برای جداسازی بخش مطلع و میانه استفاده کرده و نگاه یکسویه به شگرد خاصی نداشته است؛ چرا که ترکیب چند عنصر در مطلع با گسترش بیشتر تا پایان داستان ادامه می‌یابد. پس همان‌طور که تنوع چشمگیری در شروعهای ترکیبی وجود دارد در حوزهٔ پایان‌دهی به مطلع نیز تنوع و گوناگونی زیادی را می‌توان مشاهده کرد. این گوناگونی، سبب شده است هم مهارت ساعدی در طراحی مطلع داستان برجسته شود و هم با جلب‌کردن توجه شخصیت اصلی به موضوعی و واردکردن او به مکان تازه‌ای به دنبال جلب توجه خواننده به وقایع و جریان داستان است تا هیجان‌انگیزی و جذابیت داستانش را از ابتدا تا انتهای داستان در نگاه خواننده حفظ کند.

**٤-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری**

گلشیری برخلاف دیگر داستان کوتاه‌نویسان، چندان به عنصر محوری و تأثیرگذار «صحنه» توجه نکرده و سعی کرده‌است به جای فضای بیرونی، فضا و حال و هوای

درونی شخصیت‌ها را ترسیم و القا کند؛ به عبارت دیگر، او به جای ترسیم صریح و مستقیم محیط پیرامونی و حادثه‌پردازی صرف به کندوکاو برای شناخت انسان و «به جوهر رسیدن» می‌پردازد که به عقیدهٔ او با وجود همهٔ تلاشها این امر امکانپذیر نیست. هم‌چنین، گلشیری همانند علوی با توجه به شیوهٔ داستانهای معمایی-پلیسی و واردکردن عنصر رمز و راز در تعدادی از مطلع داستانهایش قصد دارد با ایجاد فضایی نامطمئن و مبهم (برخلاف علوی که گرهی سیاسی-پلیسی ایجاد می‌کند)، ذهن خواننده را تا پایان داستان، کاوشگرانه به دنبال یافتن نتیجه و دیدگاهی روشن بکشاند و در همین هنگام، احساس همذات‌پنداری خواننده را با شخصیت اصلی برانگیزد و جنبه‌های ناشناختهٔ او را در نگاه مخاطب برجسته سازد. در ادامه، جدولی از انواع سازوکار شروع و پایان‌دهی به مطلع در داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری ترسیم، و سپس به تحلیل بیشتر مطالب پرداخته شده‌است.

جدول ٤-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «مثل همیشه» (١٣٤٧)** | | | |
| شب شک | «...که آقای صلواتی حتی سرش را هم تکان نداد» (گلشیری، ١٣٥٦: ص٥). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از ابهام‌آفرینی و شخصیت‌پردازی |
| مثل همیشه | «...و با موهایی که روی پیشانی خونی‌اش پخش شده است؟» (همان:ص ١٨). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| دخمه‌ای برای سمور آبی | «...به نرمی همان پالتو خزی است که زنم می‌خواست بخرد» (همان: ص٤١). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از ابهام‌آفرینی و نمادپردازی |
| عیادت | «...آن هم در قالب این چادر نماز سیاه، جاز باز کنند» (همان:ص ٧٨). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به فردی | ترکیبی از بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) و شخصیت‌پردازی |
| پشت ساقه‌های نازک تجیر | «مجله را باز کرده بود و دستش را گرفته بود دم دهنش» (همان: ص٨٥). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | شخصیت‌پردازی |
| یک داستان خوب اجتماعی | «صدای افتادن چوبهای زیر بغل که به دیواره‌ها می‌خوردند و بعد... بعد؟» (همان: ص٩٠). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| مردی با کروات سرخ | «... که به ذیحساب اداره تقدیم شد، منظور شده است» (همان: ص٩٩). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «نمازخانهٔ کوچک من» (١٣٥٤)** | | | |
| نمازخانهٔ کوچک من | «این دفعهٔ آخر را نمی‌گویم» (گلشیری، ١٣٦٤:ص ٧). | برخورد شخصیت اصلی با شخصیت دیگر | بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) |
| عکسی برای قاب عکس خالی من | «می فهمیدیم که کدام دو تا را باید قدر شناخت» (همان: ص١٩). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| هر دو روی یک سکه | «گفتم که اصلاً نمی‌شناختمش» (همان: ص ٣٨). | برخورد دو شخصیت محوری با هم | ترکیبی از آکسیون و رمز و راز |

| | | | |
|---|---|---|---|
| گرگ | «هیچ کس به صرافت زن نیفتاد» (همان: ص ۵۵). | شرح و تفصیل ماجرا | رمز و راز |
| عروسک چینی | «با بابابزرگه خاکش کردن؟ تو که نمی‌دونی» (همان: ص ٦٦). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از ابهام‌آفرینی و گفت‌وگو |
| من معصوم ۱ | «حالا هم که ... چطور بگویم؟» (همان: ص ۷۹). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| معصوم ۲ | «آن دو تا بچهٔ صغیر هم بودند» (همان: ص۹۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و ابهام‌آفرینی |
| معصوم ۳ | «ما بعد خبر شدیم» (همان: ص۱۰۳). | شرح و تفصیل ماجرا | رمز و راز |
| معصوم ٤ | «دیروز عصر همین طورها شد» (همان: ص۱۱۷). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «جبه‌خانه» (۱۳٦۲)[۲]** | | | |
| جبه خانه | «و به محاذات نرده‌های مشرف به رودخانه به راه افتاد» (گلشیری، ۱۳٦۲: ص۱۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| به خدا من فاحشه نیستم | «بگو مگوشان حتماً نیم‌ساعتی، شاید هم یک ساعت طول می‌کشد» (همان: ص۷٦). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید یا ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| بختک | «که انگار هفت هشت ساعتی زنده نبوده، سنگین و لخت، بی‌هیچ خوابی، رؤیایی، چیزی» (همان: ص ۱۰٦). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | شخصیت‌پردازی |
| سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ | «اینها فقط بلدند غار غار کنند: غار غار!» (همان: ص ۱۱۵). | تکرار حادثهٔ مطلع و شرح و تفصیل ماجرا | گفت‌وگو |

در داستانهای هوشنگ گلشیری همانند بهرام صادقی، ابراهیم گلستان و یا صادق هدایت، نوعی عدم‌قاطعیت و شک‌باوری بر فضای کلی داستان غلبه دارد.

> شکستن قطعیت‌ها و یقین‌ها بیانگر نویسنده‌ای است که در باورها و اعتقادات پیشین خود شک کرده و به خود آمده و به عمری که در راه دیگران تباه کرده‌است، افسوس می‌خورد که حتی تا دورهٔ پس از انقلاب نیز این سرخوردگی و ناامیدی از تلاشها و دستیابی به آرمانهای مورد نظر دیده می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ۲۳٤).

با توجه به جدول نیز می‌توان چنین ویژگی اساسی (عدم‌قطعیت و تردید) را در سازوکارهای شروع داستانهای «شب شک»، «دخمه‌ای برای سمور آبی»، «عکسی برای قاب عکس خالی من»، «گرگ»، «معصوم ۳» و ... مشاهده کرد. در واقع، گلشیری در شروع ترکیبی (که آن را در اولویت قرار داده)، نسبت به دیگر نویسندگان حاضر از عناصر تردیدبرانگیز و بی‌ثبات‌کنندهٔ فضای مطلع داستان همچون ابهام‌آفرینی، رمز و راز و نمادپردازی به‌طور برجسته‌تری استفاده کرده‌است. او در تلاش بوده است از همان آغاز، با برانگیختن حس کنجکاوی و پرسش‌برانگیزی خواننده، او را به خوانش ادامهٔ داستان برای دستیابی به فضایی روشن‌تر و پاسخهایی مناسب ترغیب کند. آن‌چنان فضای مبهم و لغزنده بر ذهن و ضمیر گلشیری غلبه دارد که حتی در داستانهایی که با شگردهای دیگری شروع می‌کند، باز هم چاشنی رمز و راز و ابهام در آنها قابل ردیابی

است؛ مثلاً راوی در داستان «بختک» سعی کرده‌است با استفاده از راهکارهای مختلف، روایت نامطمئن و لغزندهٔ خود را از همان آغاز داستان در چشم خواننده برجسته سازد تا از این طریق، سرنخی به او دهد تا تردید و روان‌پریشی حاکم بر سخنان و رفتارهای اشخاص داستان را مؤثرتر دریابد؛ از جمله این شگردها عبارت‌است از: ۱- استفادهٔ برجسته از کلمات نامعلوم مانند «چیزی» (ر.ک. گلشیری، ۱۳۸۰: ص ۲٦٥) ۲- استفادهٔ چشمگیر از قیدهای تردیدآمیز مانند «شاید و انگار» (ر.ک. همان: ص۲٦۹ و ۲۷۱) ۳- کاربرد برجستهٔ فعلهای تردیدآمیز مانند «فکرکردم، گمان‌کردم، نمی‌دانم، آمدیم (فرض‌کنیم)» (ر.ک. همان: ص ۲٦٤ و ۲٦٦) ٤- کاربرد برجستهٔ جملات پرسشی (ر.ک. همان: ص۲۷۰) ٥- استفادهٔ برجسته از جملاتی که معنای تردید و دودلی از آنها دریافت می‌شود (ر.ک. همان: ص۲٦٥) ٦- کاربرد نشانهٔ سه نقطه (...) در میانهٔ کلام (ر.ک. همان: ص۲٦٥ و ۲٦٦) ۷- معین‌نکردن زمان و مکان در جملات آغازین داستان و یا شکستن خط زمانی روایت و تودرتو کردن وقایع و ... . چنین شگردهایی در اغلب صحنه‌های آغازین داستانهای گلشیری استفاده می‌شود و این امر هم برگرفته از تأثیرات ناکامیهای سیاسی (بویژه کودتای ۲۸ مرداد) بر اذهان روشنفکران جامعه و هم نشأت‌گرفته از سبک و طرز خاص گلشیری (مکتب اصفهان) در داستان‌نویسی است.

با شدت‌یابی این تردید و بی‌ثباتی، آنچه بروز می‌یابد خودباختگی شخصیتی و دیگری‌شدن است و از آنجا که این تردید و عدم‌قطعیت (به علل مختلف بویژه سیاسی و اجتماعی) در وجود اشخاص بویژه شخصیت اصلی داستانهای گلشیری نهادینه شده، شروع با شخصیت‌پردازی نیز همچون شروع ترکیبی مورد توجه او قرار گرفته‌است؛ برای مثال، شخصیت اصلی داستان «مردی با کروات سرخ» (مأمور امنیتی)، که در آغاز داستان بر طبق قوانین سازمان ساواک، مراحل تحقیق و بازپرسی را پی گرفته‌است، پس از گذشت چند روز با زیر پا گذاشتن ضوابط سازمان و برقراری رابطهٔ دوستانه با آقای «س.م.» در پایان داستان به فردی دیگر تبدیل می‌شود. در واقع، خواننده به دلیل رفتارها و گفتارهای غالباً پریشان و آشفتهٔ شخصیت‌ها در مطلع داستان، می‌تواند درکی از ویژگیها و خصوصیاتشان در ادامهٔ داستان به دست آورد و از این رو، آنها به‌عنوان اجزائی تحمیلی و قالبی در میان عناصر دیگر داستان دیده نمی‌شوند. این شخصیت‌ها به سبب تردید و بی‌ثباتی روحی و روانی در زندگی کنونیشان، آرامش گمشدهٔ خود را در بازگشت به گذشته و پناه‌بردن به خاطرات و یادبودهای لذتبخش خود جبران می‌کنند و

به همین سبب، شروع با سازوکار بازگشت به گذشته در داستانهای این نویسنده بیش از نویسندگان دیگر است؛ مثلاً در داستان «نمازخانهٔ کوچک من»، شخصیت اصلی، آغاز داستان را با بازگشت به دوران کودکی خود روایت می‌کند. او که اکنون سی‌وپنج ساله است و به دلیل داشتن گوشت اضافی (انگشت ششم) در پایش مورد طرد و نفرت دختر مورد علاقه‌اش قرار گرفته‌است به دلیل این حادثهٔ ناگوار به دوران کودکی خود پناه می‌برد و با مرور بازیهای بچگانه، باز هم آنچه برایش تداعی می‌شود، بیگانگی‌اش در میان دیگران است. او برای حفظ تمامیت شخصیت و تسلای ناکامی خود و رویارویی با چنین ضعفی، که به دلیل بازخوردهای بیرونی و حساسیت نسبت به آن به شکل بیماری روانی و تعارضات درونی درآمده، ناخودآگاه به «واپس‌روی» روی آورده‌است.

از سویی، اگرچه آثار مرامهای سیاسی و حزبی در داستانهای هوشنگ گلشیری همچون بزرگ علوی گاهی به شکل برجسته‌ای نمود یافته و همچون او از شگرد شرح و تفصیل ماجرا در پایاندهی به مطلع استفادهٔ چشمگیر کرده‌است برخلاف او، گلشیری در اتصال و پیوند مطلع به تنهٔ داستان کاملاً ماهرانه و هنرمندانه عمل کرده‌است و گسست و انفکاکی میان بخشهای داستانهای او دیده نمی‌شود؛ حتی از آنجا که گاهی اوقات (مثل داستان «شب شک»، «به خدا من فاحشه نیستم» و ...) چند نفر شخصیت اصلی یک داستانش به‌شمار می‌روند و عمل داستانی در کنار فضای ابهام‌برانگیز داستان به‌واسطهٔ آنان پیش می‌رود و قطعیتی در حادثه وجود ندارد، تشخیص و جداسازی بخش‌های سه‌گانه (مطلع، میانه و پایان) دشوار و به دقت بسیار نیاز است. این موضوع، علاوه بر خلاقیت و قدرت قلم گلشیری بر تأکید نویسندگان مکتب اصفهان بویژه نویسندگان فعال در مجلهٔ «جنگ اصفهان» بر رعایت صناعت داستان نو در ساختمان داستانهایشان و توجه ویژه به اصول اساسی زیباشناختی داستان بازمی‌گردد. از سوی دیگر، گلشیری برخلاف دیگر نویسندگان، به تنوع و گوناگونی در شگردهای پایاندهی به مطلع توجه چندانی نکرده، و به‌طور کل، چهار شیوه را برای این موضوع برگزیده- است که این امر، تأییدکنندهٔ نگاه ویژهٔ او به ساختاردهی و تشکل داستان و یافتن طریقهٔ مطلوب در این زمینه است.

**۵-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد**

در مقایسه با دیگر داستان کوتاه‌نویسان مورد بررسی، تصاویر و صحنه‌ها و شخصیت‌پردازی

مطلع داستان‌های آل‌احمد، چندان عمق‌افزا و معنابخش به این بخش داستان نیست و در خود تمام می‌شود. به گفتهٔ عبداللهیان: «آل‌احمد کار توصیف شخصیت و پرداخت آن را در آغاز داستان به پایان می‌برد؛ یعنی خصوصیات فردی و قیافهٔ چیزی را برای پایان داستان نمی‌گذارد و غالباً در صفحهٔ اول، آنچه را لازم است می‌گوید» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ص۳۳۱). در ادامه، ابتدا جدولی از سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه آل‌احمد ترسیم می‌شود و سپس، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

جدول ٥-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «دید و بازدید» (۱۳۲٤)** | | | |
| دید و بازدید | «...ولی مجلس بیش از این به ما اجازهٔ تعارف و تیکه پاره نمی‌داد» (آل‌احمد، ۱۳٤۹: ص٦). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی ازگفت‌وگو و بی‌ربط |
| گنج | «در همان فاصلهٔ کوتاه، باز قال و قیل بچه‌ها بر سر شب‌چره درمی‌گرفت» (همان: ص۳۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی‌ازشخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| زیارت | «...در زندگی ساکت و آرامم ایجاد می‌کرد که نمی‌توانستم دریابمش» (همان: ص۳۹). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| افطار بی‌موقع | «...و دعا و ثناهای رایگان خود را نیز به دنبال خود می‌بردند» (همان: ص۵۷). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنه‌پردازی |
| گلدان چینی | «ککَ‌مَک صورتش را تازه زیر چشم می‌پوشاند» (همان: ص۷۲). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | شخصیت‌پردازی |
| تابوت | «...تا بی‌دین از دنیا نرفته باشند، لااله‌الاالله می‌گفتند» (همان: ص۸۰). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی (در فکر آخرت رفتن) | صحنه‌پردازی |
| شمع قدی | «...و غرغر مردمی را هم که به زور از کنار منبر می‌گذشتند، نشنیده می‌گرفت» (همان: ص ۹۵). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| تجهیز ملت | «...و یا به دفاع از او برمی‌خاستند» (همان: ص ۱۱۱). | شرح و تفصیل ماجرا | کشمکش (انسان با انسان) |
| پستچی | «...از این همه مردم جز از اینها، آن هم خاطره‌ای محو ندارد» (همان: ص ۱۲۸). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی |
| معرکه | «دعایی را که شیخ محمد در معرکهٔ آن روزی سر قبر آقا به مردم می‌داد، می‌توان یافت» (همان: ص۱۳٦). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنه‌پردازی |
| **مجموعه داستان «از رنجی که می‌بریم» (۱۳۲٦)** | | | |
| درهٔ خزان‌زده | «...و او تا خود را به آنجا برساند، درست نیم‌ساعت طول می‌کشید» (آل احمد، ۱۳۵۷: ص ٦). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت به چیزی | صحنه‌پردازی |
| زیرآبی‌ها | «...با روزی دو تومان کاری به دست بیاورد» (همان: ص۱۹). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و صحنه‌پردازی |
| در راه چالوس | «...و از آنجا با ماشین دیگری به رشت بروم» (همان: ص۳۳). | برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم داستان | صحنه‌پردازی |
| محیط تنگ | «...و هنوز نوبت بازجویی این دسته نرسیده بود» (همان: ص٤۹). | تبدیل زاویهٔ دید عینی به ذهنی | صحنه‌پردازی |
| اعتراف | «گوشه‌های گنگ و یکسان بیابان را نشان می‌داد» | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | (همان: ص۵۸). | | فضاسازی‌وشخصیت‌پردازی و کشمش (انسان با انسان) |
| آبروی از دست‌رفته | «او را به خانهٔ خود ببرد و تا فردا صبح مخفی‌اش کند» (همان: ص٦٢). | شرح و تفصیل ماجرا | آکسیون |
| روزهای‌خوش | «... و در حال افتادن بود یا نه» (همان: ص٦٨). | شرح و تفصیل ماجرا | ابهام‌آفرینی |
| **مجموعه داستان «زن زیادی» (۱۳۳۱)** | | | |
| سمنوپزان | «...و آن هم سمنوی نذری» (آل احمد، ١٣٨٦: ص٢٢). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| خانم نزهت‌الدوله | «...دو سه دور، دور گردن می‌پیچید چه کسی می‌تواند بفهمد؟» (همان: ص٤٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی |
| دفترچهٔ بیمه | «سیگارش را زیر پا له کرد و نشست» (همان: ص٦٤). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| عکاس با معرفت | «مدتی هم به قیافه‌ها و ژست‌ها و اندازه‌های عکسها نگاه کرد» (همان: ص٩٤). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| خداداد‌خان | «او دیگر پشتش به کوه قاف است» (همان: ص١٠١). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی |
| دزدزده | «... و نیز مرا صدا می‌کردند» (همان: ص١٢٢). | شرح و تفصیل ماجرا | آکسیون |
| جا پا | «... و چشم من دنبال دانه‌های برف به زمین می‌افتاد و سرگردان بود» (همان: ص١٣٦). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| مسلول | «... و هر جای دیگر که دوست طبیبم مرا با خود می برد، همه این نگاه را داشتند» (همان: ص١٤٤) | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| زن زیادی | «من چطور ممکن بود نفهمم؟ دیگر نمی‌توانستم تحمل کنم» (همان: ص١٦٨). | خروج شخصیت اصلی از مکانی‌و ورود به مکان جدید | ترکیبی از ابهام‌آفرینی و کشمکش (انسان با خود) |
| **مجموعه داستان «پنج داستان» (۱۳۵۰)** | | | |
| گلدسته‌ها و فلک | «از همین توی حیاط مدرسه هم می‌دیدی» (آل احمد، ۱۳۹۰: ص ۵) | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود) |
| جشن فرخنده | «...تا سال پیش رفت و آمدی هم بابام داشت» (همان: ص ٢٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی |
| خواهرم و عنکبوت | «... من از لگن زیر تختش می‌گویم که گاهی خودم باید خالیش می‌کردم و عجب بویی می‌داد» (همان: ص ٤٦). | خروج شخصیت اصلی از صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| شوهر امریکایی | «بگذارید برایتان تعریف کنم» (همان: ص ٦٨). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| خونابهٔ انار | «...به طرف دخمه می‌آمدند» (همان: ص ٨٣). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |

جلال آل‌احمد در میان عناصر داستانی به دو عنصر صحنه و شخصیت توجه ویژه‌ای کرده و سعی کرده‌است از طریق این دو، هم مطلع دلالتمندی و هم پایانبندی هنرمندانه را به نمایش بگذارد. البته او در مقایسه با هدایت و علوی کمتر از جنبهٔ دلالتگری و صناعتمندی این دو عنصر اساسی و محوری داستانهایش بهره برده و در عوض به جنبهٔ نمایشی و تصویری جملات مطلع داستان توجه ویژه کرده و سعی کرده‌است از این طریق، معانی را به شکل عینی و خلاصه در اختیار خواننده بگذارد؛ مثلاً در مطلع

داستان «خواهرم و عنکبوت» به جای اشارهٔ مستقیم به بیماری خواهر پسربچه، این‌گونه آن را نشان می‌دهد: «این یک ماه آخر، مدام یک پایش توی مطبخ بود، آن دیگرش پای تخت خواهرم» (آل‌احمد، ۱۳۹۰: ص ٤٥) یا در داستان «گلدسته‌ها و فلک» به جای اینکه بگوید هوا خیلی سرد بود، می‌گوید: «باریکه یخ سرسره‌مان روزها هم آب نمی‌شد» (همان: ص ١٦) یا در اغلب جملات مطلع داستان «خونابهٔ انار» می‌توان به این شگرد نویسنده پی برد:

> راه خط سفید مارپیچی بود که از آن دورها- لابد از آنجا که سواد شهری حاشیه صاف افق را مشوش می‌کرد- پیش می‌آمد و می‌آمد و می‌آمد تا پای تپه‌ای که دخمه همچون شب‌کلاهی وارونه بر سر آن نهاده بود و بعد از دامنهٔ سنگی تپه بالا می‌رفت و به در دخمه تمام شد (همان: ص ۸۳).

در واقع، شیوهٔ کار او یادآور این سخن ویکتور شکلوفسکی در مقالهٔ «هنر به مثابه فن» است که وقتی به جای جمله‌بندی و عبارت‌پردازی به تصویرگری روی می‌آوریم به صرفه‌جویی در کاربرد واژگان پرداخته‌ایم. پس تصویرگری نوعی رفتار اقتصادی با زبان است. بنابراین، جلال سعی کرده است واقعیت‌های زمانهٔ خویش را با توصیف‌ها و تصاویر گسترده و جزئی به بیانی سلیس و جذاب درآورد. بر اساس جدول، می‌توان گفت، آل‌احمد علاوه بر شروع ترکیبی (بویژه ترکیب عناصر شخصیت و صحنه) به شروع تک‌عنصری آن هم با پرداختن به اجزای صحنه، توجه ویژه‌ای کرده‌است؛ مثلاً در مطلع داستان «خواهرم و عنکبوت» همزمانی دیده‌شدن عنکبوت و ورود شوهرخواهر به اتاق، القاگر بیزاری پسربچه و اعضای خانواده‌اش از شوهرخواهر است؛ هم‌چنانکه همزمانی توجهٔ دوبارهٔ پسربچه به تار عنکبوت با حرکات شوهرخواهر تحکیم‌بخش این مطلب است (ر.ک. همان: ص٤٥). در واقع، یکی از معانی که می‌توان از عنکبوت (علاوه بر سرطان) در این داستان برداشت کرد، شوهرخواهر پسربچه است: «... بر فرض هم که خواهرم با این عنکبوت مشغولیت پیدا کرده باشد، تازه به من چه؟ عنکبوت، عنکبوت است دیگر. خواهرم از خیلی چیزهای دیگر ممکن است خوشش بیاید؛ مثلاً از این شوهر ...» (همان: ص٥٠). در واقع، خواهر مریض پسربچه، که روی تخت افتاده و گشت‌وگذار شوهر متجددش را می‌بیند، همانند مگسی است که در تار عنکبوت شوهرش گیر افتاده‌است. حتی تصویری که از هیکل درشت عنکبوت و تارهای بسیار زیاد و پت و پهن آن ارائه شده‌است با جایگاه اقتصادی شوهرخواهر قابل مقایسه است؛

از جمله اینکه در مراسم عروسی، خانهٔ شوهرخواهر همانند تارهای عنکبوت گسترده است (ر.ک. همان: ص٤٧). بنابراین، تمام اجزای صحنه در خدمت القای محتوا و دلالتگر به دیگر بخشهای داستان است.

هم‌چنین از نکات دیگر در زمینهٔ سازوکارهای شروع داستان، توجه جلال آل‌احمد به شروع با آکسیون یا عمل داستانی چه به صورت ترکیبی یا غیرترکیبی است. در واقع، او در همان چند جملهٔ نخستین داستان، حادثه و رویداد محوری داستان را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا از این طریق، حس کنجکاوی و پرسش‌گری او را برانگیزاند؛ مثلاً در مطلع داستان «دزدزده» در سه سطر به بیدارشدن راوی از خواب شبانگاهی و آگاهی از دزدی اتفاق‌افتاده اشاره شده‌است (ر.ک. آل‌احمد، ١٣٨٦: ص ١٢٢) و یا در مطلع داستان «آبروی از دست‌رفته» به رویداد محوری داستان، یعنی بسته‌شدن دکانها و بگیر و ببندهای حکومتی اشاره شده‌است (ر.ک. آل‌احمد، ١٣٥٧: ص ٦٢). البته از آنجا که غالباً او به شکل مستقیم به این حادثه اشاره می‌کند از جذابیت و کشش مطلع داستان تا حدودی می‌کاهد؛ هم‌چنانکه پرسی‌لوبوک تمایزی آشکار میان نشاندادن (دراماتیزه‌کردن وقایع) و گفتن (توصیف یا تصویرکردن وقایع) و اولویت‌دادن به نمایش و صحنه‌پردازی در قیاس با توصیف و تصویرگری قائل بود. او می‌گوید: «در شرایط مساوی، هرچه نمایش‌تر، بهتر. نمایش، شیوه‌ای است غیرمستقیم؛ ولی به جای وانمودن، بازتاباندن و ترسیم چیزی آن چیز را نشان می دهد» (Lubbock, 1957: p 149). از سوی دیگر، آل‌احمد در میان شگردهای پایان‌دهی به مطلع، غالباً به دو شگرد شرح و تفصیل واقعه و جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، علاقهٔ بسیار ویژه‌ای داشته و سعی کرده‌است بیشتر مطلع داستانهایش را با این دو شیوه به میانه پیوند بزند. در این دو شیوه به غیر از یکی دو داستان (مانند شوهر امریکایی) توانسته‌است به شکل هنرمندانه و نامحسوس مطلع را به میانه پیوند بزند و انسجام و یکپارچگی ساختار داستان را حفظ کند.

**٦-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه صادق چوبک**

با وجود قدرتمندی و صناعتمندی مطلع داستانهای صادق چوبک، سازوکارهای شروع در داستانهای چوبک در مقایسه با دیگر نویسندگان چون علوی، هدایت، آل‌احمد و ... تنوع و گوناگونی کمتری دارد و نیز فضا، موضوع و شخصیت اغلب مطلع داستانهای او

مشابه همدیگر است؛ همان‌طور که براهنی عقیده دارد: «شخصیت‌های چوبک بیشتر ادامهٔ هم‌اند. گویی هر کدام از جنبه‌های مختلف، شخصیتی هستند که در داستانی دیگر تکرار شده‌است» (براهنی، ۱۳٦۸: ص ٦۹۸). این موارد در کنار نبود تنوع در شروعهای ترکیبی سبب شده‌است که خواننده با مطالعهٔ چندین داستان از آثار او، احساس خستگی و یکنواختی کند؛ به‌علاوهٔ اینکه، سیر صناعتمندی صحنه‌پردازیها و تصاویر چوبک از مجموعه‌های آغازین به سمت دو مجموعهٔ «چراغ آخر» و «روز اول قبر» سیر نزولی است و از غنا و دلالتگری آنها در داستانهای این دو مجموعه در مقایسه با دو مجموعهٔ آغازینش کاسته شده‌است. در ادامه به بیان و تحلیل شیوه‌های چوبک در چگونگی شروع داستان و پایان‌دادن به آن پرداخته شده‌است.

جدول ٦-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه صادق چوبک

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «خیمه شب‌بازی » (۱۳۲٤)** | | | |
| نفتی | «...که اگه به مراد برسم، یک گوسفند پرواری نذرت کنم» (چوبک، ۱۳۳٤: ص۹). | تبدیل زاویه دید ذهنی به عینی | شخصیت‌پردازی |
| گل‌های گوشتی | «...اما نرمی و لذت تازه شروع‌شده‌ای در اعضایش باقی گذارد» (همان:ص ۱۸). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| عدل | «یالش به‌طور حزن‌انگیزی روی پیشانیش افتاده بود» (همان: ص۲۸). | ورود شخصیت‌ها به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| زیر چراغ قرمز | «...که خودش آن را کشیده یا یکی از مشتری‌های قدیمی» (همان: ص ۳۳). | جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی | شخصیت‌پردازی |
| آخر شب | «فکرش بریده شد» (همان:ص ٤۸). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| مردی در قفس | «به دلخوشی تریاک چشمانش را باز کرد» (همان: ص۵۳). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| پیراهن زرشکی | «هر قدر دورتر می‌رفت، ضعیف‌تر و محوتر می‌شد» (همان: ص۷۹). | شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های اصلی و شرح ماجرا | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| مسیو الیاس | «شاید بین تمام مردم دیگر کمتر کسی چنین اخلاقی داشت» (همان: ص۱۰٤). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| اسائه ادب | «... و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ص ۱۱٤). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| بعدازظهر آخر پاییز | «...همون که تو کتابتون نوشته، یاد بگیر کافیه، بعد به قرار رکعت اول رکوع و سجود و ...» (همان: ص ۱۲۵). | جلب شدن توجه شخصیت به چیزی یا ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| یحیی | «...و از اداره روزنامه بیرون آمد» (همان: ص۱۳٦). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و شرح داستان | آکسیون |
| **مجموعه داستان «انتری که لوطی‌اش مرده بود» (۱۳۲۸)** | | | |
| چرا دریا طوفانی شده بود؟ | «نتوانسته بودند از تو باتلاق بگذرند» (چوبک، ۱۳۵۵: ص ۹). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با طبیعت) |
| قفس | «خاک و کاه و پوست ارزن قاتی فضله‌ها بود» (همان: ص٦۰). | تمرکز روایت بر شخصیت اصلی | صحنه‌پردازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| انتری که لوطی‌اش مرده بود | «فریاد زغال‌کش‌هایی که افتاده بودند تو دشت و پشت سر هم بلوط‌ها را می‌سوزاندند و زغال می‌کردند، بیدار نشود» (همان: ص ٦٨). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنه‌پردازی |
| **مجموعه داستان «روز اول قبر» (١٣٤٤)** | | | |
| گورکن‌ها | «...و چون پشم گوسفند دور چهرهٔ چرکینش آویزان بود» (چوبک، ١٣٥١: ص١٠). | رسیدن شخصیت اصلی به مکان جدید یا جلب شدن توجه شخصیت اصلی به مکانی | شخصیت‌پردازی |
| چشم شیشه‌ای | «...ببیند اندازه اندازه‌اس و مو لای پلکاش نمیره» (همان: ص ٣١). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و شرح داستان | صحنه‌پردازی |
| دستهٔ گل | «و با دلهره و انگشتان لرزان پاکت را گرفت و باز کرد» (همان: ص٣٧). | شرح و تفصیل ماجرا | کشمکش (انسان با خود) |
| یک چیز خاکستری | «ساق‌هایش مانند دو تنبوشه سیمانی شماره ده رو کف اتاق جلوش ستون بود» (همان: ص٧٧). | شروع مکالمه دو شخصیت داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| پاچه‌خیزک | «نسیم ولرم خرداد خواب را تو رگ‌ها می‌داند» (همان: ص٨٢). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| روز اول قبر | «دلخوشیش همین خلوت شبانه و می زدن تنها بود» (همان: ص٩٨). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی[1] |
| همراه[2] | «در موج برف و کولاک سرگردان بودند و بیابان به پایان نمی‌رسید» (همان: ص١٤٦). | رسیدن شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| عروسک فروشی | «کِز کرده بودند و تو هم مچاله شده بودند» (همان: ص١٥١). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| یک شب بی‌خوابی | «و زِر آنها تو سرش را می‌خراشید» (همان: ص١٧٤). | تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی | کشمکش (انسان با طبیعت) |
| همراه (شیوهٔ دیگر) | «...و هر چه ته ماندهٔ لاشه شکارهای پیش مانده بود، خوردند که برف بند بیاید و پی شکار بروند» (همان: ص١٨٣). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «چراغ آخر» (١٣٤٤)** | | | |
| چراغ آخر | «...چاره نبود. فصل زیارت بود» (چوبک، ١٣٥٥: ص٤). | خروج شخصیت اصلی از صحنهٔ داستان یا شرح و تفصیل داستان | کشمکش (انسان با محیط و انسان) |
| دزد قالپاق کفترباز | «چند تا اوق خشکه زد و تو خودش شاشید» (همان: ص٧٦) | شرح و تفصیل ماجرا | آکسیون |
| | «...و دایی رحمان گرفته و اخمو و بامبول زن و چاچول باز و نالوطی» (همان: ص٨٤). | شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های اصلی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان) |
| بچه گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود | «چند تا بار آجر تو پیاده‌رویی که تیر چراغ توش ایستاده بود، ریخته بود» (همان: ص٩٨). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| اسب چوبی | «...دو تا چشم به رنگ کجی از زیر ابروان بور نازکش خیره و وامانده، رو خاکسترها مانده بود» (همان: ص١٢٠) | تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| آتما، سگ من | «...همین سگی که سرانجام به خانه من راه یافت و بر من تحمیل شد» (همان: ص١٣٦). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| دوست | «...و موزاییک‌های خاکستری خاک‌آلود را پاک کردیم» (همان: ص١٥٤) | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و آکسیون |

از آنجا که صادق چوبک به دنبال ترسیم زندگی آلوده و فلاکتبار طبقات محروم و فراموش‌شدهٔ جامعه است، نگاه ویژه و دلبستگی خاصی به شروع با شخصیت و صحنه

(چه به صورت ترکیبی و چه تک‌عنصری) دارد بویژه او در کاربرد دلالتمند و صناعتمند اجزای صحنه بسیار مهارت دارد و در این زمینه، ارتباط متقابل و نزدیکی میان اجزای محیط آغاز داستان با ویژگیها و خصایص شخصیت‌ها ایجاد می‌کند و با پردازش ریزبینانه به اجزای صحنه و نیز ویژگیهای جسمانی شخصیت‌ها به دنبال راهیابی به درون آنان است؛ از این رو، همانند داستانهای مجموعهٔ «انتری که لوطی‌اش مرده بود» منویات و خصایص درونی شخصیت‌ها را از طریق جزئی‌ترین عناصر همچون رنگ، اندازه و کیفیت اشیا به شکل غیرمستقیم به خواننده القا می‌کند که در این روش بسیار موفق و اثرگذار عمل کرده‌است؛ برای مثال در مطلع داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» راوی ضمن تناسب محیط آغاز داستان (باتلاق) با ویژگیهای شخصیت‌ها از طریق آن توانسته است تناسبی میان آلودگی و تیرگی جسمی اشخاص داستان با آلودگی و تیرگی درونیشان برقرار سازد. در واقع، راوی در توصیف ظاهر و باطن شخصیت‌ها (مانند اکبر، کاکاسیاه، عباس، کهزاد، زیور و ...) هیچ نقطه مثبتی ذکر نکرده‌است و با توصیف زشت‌ترین شخصیت داستان (پوست سیاه و بدن لجن‌آلود کاکاسیاه) تأکیدی بر غلبهٔ سیاهی و زشتی بر فضای زندگی اشخاص این داستان می‌کند هم‌چنین، چوبک در مقایسه با دیگر نویسندگان در شروع‌های ترکیبی نتوانسته است به داستانهایش تنوع و جذابیتی ببخشد و در مقابل، تمام همّ و غم خود را صرف پیوند و دلالتمندی متقابل اجزای صحنه و روحیات اشخاص داستان کرده‌است.

چوبک در میان شگردهای پایان‌دهی به مطلع نیز، به شگرد شرح و تفصیل ماجرا نگاه ویژه‌ای کرده و در این شیوه توانسته‌است به شکل فنی و ماهرانه‌ای بخش مطلع را بدون هیچ‌گونه گسست و بی‌آنکه خواننده احساس کند به تنهٔ آن پیوند زند. علاوه بر این، رسیدن شخصیت/شخصیت اصلی به مکان جدید و جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی از دیگر شگردهای مورد علاقهٔ او در پایاندهی به مطلع داستانهایش است؛ این موارد، نشاندهندهٔ اثرگذاری و ارزشمندی عنصر شخصیت –در کنار صحنه– در داستانهای اوست. از سوی دیگر، چوبک با استفادهٔ حداقلی از شیوهٔ شرح و تفصیل ماجرا، تنوع و ابتکار بسیاری را در چگونگی پایان‌دهی به مطلع داستانهایش ایجاد کرده و برخلاف علوی، شیوه‌ای یکنواخت و مشابه را در این زمینه پیش نگرفته‌است.

**۷-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه احمد محمود**

با سیر داستان‌نویسی احمد محمود از دههٔ ۳۰ تا ۵۰، مطلع‌های او نیز دچار تغییرات مثبتی

می‌شود. او که مشاهده‌گر پرقدرت زندگی مردمان جنوب کشور است، ابتدا با صحنه‌های مفصل در پی ترغیب خواننده به ادامهٔ داستانش است؛ اما هر چه به مجموعه‌های انتهایی او نزدیک می‌شویم از پرگویی و صحنه‌پردازی مطلق فاصله می‌گیرد و سعی می‌کند با تلفیق روایتهای عینی با گفت‌وگوهای مختصر و مفید و نیز یادهای درونی، مطلع‌های نوین و صناعتمندی نسبت به گذشته در برابر دیدگان خواننده قرار دهد. کاربرد این عناصر سبب می‌شود که عمل داستانی و جملات دلالتگر، جایگزین بیان گزارشی و صریح او شود. هم‌چنانکه بیان شده‌است: «ویژگی احمد محمود همین بود که کارش را صیقل مـی‌داد...؛ چیـزی را بـی‌جهـت کش نمی‌داد؛ اهل ایجاز بود؛ نثرش روان، ساده و بی‌تکلف بود» (باوی‌ساجد، ۱۳۸۹: ص ۱۰۱). در ادامه، شگردهای گونه‌گون او در شروع و پایاندهی به داستانهایش ارائه، و سپس، تحلیل قرار می‌شود.

جدول ۷-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه احمد محمود

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «مول» (۱۳۳٦)** | | | |
| مسافر | «... و حالا داشت سماور را آتش می‌کرد» (محمود، ۱۳۳٦: ص٤) | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ مرکزی داستان | صحنه‌پردازی |
| انتر تریاکی | «... زیرا رقیب سرسختشان که زمانی میدان را از دستشان قاپیده بود، سقط شده بود» (همان: ص١٦). | شرح و تفصیل ماجرا | صحنهٔ پایانی |
| مول | «...اما هرگز کسی گریه کردن او را ندیده بود» (همان: ص٢٨). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی |
| کابوس | «... و سالن ساکت و آرام نیز این فرصت را به او می‌داد» (همان: ص٣٩). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه پردازی |
| مأمور اجرا | «گوش‌هایش بلبلی و کمرش هم کمی خمیده بود» (همان: ص٥٠). | خروج شخصیت اصلی از صحنهٔ داستان | شخصیت‌پردازی |
| سه ساعت دیگر | «سیاهی چشمانش به جای خود برگشته بود» (همان: ص ٥٨). | جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | کشمکش (انسان با طبیعت) |
| حسرت | «... مشک آبی را به دوش گرفته بود و از رودخانه به چادرها می‌برد» (همان: ص٦٨). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| کهیار | «خرناسهٔ رحمت بلند شده بود؛ ولی کهیار هنوز پیچ و تاب می‌خورد» (همان: ص٧٧). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش |
| **مجموعه داستان «دریا هنوز آرام است» (۱۳۳۹)** | | | |
| دریا هنوز آرام است | «بچه‌ها گریه می‌کنند و مادرها با امیدی مبهم گولشان می‌زنند» (محمود، ۱۳۳۹: ص٤). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| یک چتول عرق | «دنده‌هایش از زیر پوست خشکیده بیرون زده بود و قطره‌های باران لای آنها می‌لغزید» (همان: ص ٤٤). | ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| بود و نبود | از توی شکم در بزرگ زندان که تیرگی آن روی دل سنگینی می‌کرد در کوچکی باز شد و ما رفتیم تو» (همان: ص٥٣). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی |
| معبد | «...و سیاهی مثل بدبخت احمقی توی شهر ولو شود، | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از شخصیت- |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | درست شش سال گذشته است» (همان: ص ۸۲). | | پردازی و کشمکش (انسان با خود) |
| **مجموعه داستان «بیهودگی» (۱۳٤۱)** | | | |
| تکرار | «... به طرف سلول رفت و درش را باز کرد» (محمود، ۱۳٤۱: ص ۷). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با خود) |
| آلاچیق | «مردم حرف‌هایی می‌زنند» (همان: ص ۷٤). | برخورد دو شخصیت محوری با همدیگر یا ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان | صحنه‌پردازی |
| بیهودگی | «تو حالیت نیست» (همان: ص۹٤). | پایان‌یافتن مکالمه دو شخصیت محوری داستان یا خروج یکی از شخصیت‌های‌مهم‌ازصحنهٔ داستان | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| **مجموعه داستان «زائری زیر باران » (۱۳٤٦)** | | | |
| مصیبت کبک‌ها | «... و آستین ها را تا مرفق بالا زده بود و وضو می گرفت» (محمود، ۱۳٥٦: ص ٦) | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی |
| بندر | «کلبه‌های کارگران از پشت ایستگاه شروع می‌شد» (همان: ص ۳۰) | ورود شخصیت اصلی به داستان | صحنه‌پردازی |
| ترس | «... و انبوه نخل‌ها را که به فاصلهٔ چند ذرع از جاده سر تو هم فرو برده بودند، سخت می‌کوبید» (همان: ص۳٤). | شروع مکالمه میان دو شخصیت محوری داستان | نیم‌صحنه |
| راهی به سوی آفتاب | «...افسر نگهبان را در آغوش گرفت و هر دو با هم به زمین غلتیدند» (همان: ص ٤۲) | فیصله‌یابی آشوب و ایجاد ثبات یا تبدیل وضعیت ناپایدار به پایدار | ترکیبی‌از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| زیر باران | «... و لب‌های خشکش دانه‌های ریز باران را می‌مکید» (همان: ص ٥٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| آسمان کور | «این پنجی رو بگیر، بذار با هم رفیق باشیم به دردت می خورم» (همان: ص ٦۱). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| زیر آفتاب داغ | «امواج زیر و لرزان با آرامشی دلپذیر، بدنهٔ سبزرنگ بلم را بوسه می‌زد» (همان: ص۸۱). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| برخورد | «... باید با زمان جلو رفت... جلو... مگه این‌طور نیست؟» (همان: ص۸۹). | ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو |
| در سایهٔ سپیدارها | «...و بعد صدای موتور جیپ آمد» (همان: ص ۱۱٤). | خروج شخصیت از صحنهٔ داستان | ترکیبی از گفت‌وگو و و شخصیت‌پردازی |
| از دلتنگی | «ما گفتیم و بعد قرار شد هفته ای یک بار... فقط هفته ای یک بار» (همان: ص ۱۳۸). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی |
| **مجموعه داستان «غریبه‌ها» (۱۳٥۰)** | | | |
| غریبه‌ها | «تکه‌ای نان بیات را کنار مخمل آتش برشته می‌کردیم» (محمود، ۱۳٥٦: ص ۹). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| آسمان آبی دز | «...کبریت زد و آتش زبانه کشید» (همان: ص۳۰). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| با هم | «سیگار را گذاشتم لای لب‌هایم و راه افتادم» (همان: ص۷٦). | برخورد دو شخصیت محوری با همدیگر | شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «پسرک بومی» (۱۳٥۰)** | | | |
| شهر کوچک | «انگار که پشت خانه‌های ما هرگز نخلستانی نبوده | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از آکسیون و |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ما | است» (محمود، ۱۳۵٦: ص۸۹). | | کشمکش (انسان با طبیعت) |
| در راه | «از گردهٔ برآمدهٔ خرپشته سرازیر شدم» (همان: ص۱۰۱). | جلب‌شدن توجهٔ شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| وقتی تنها هستم، نه | «وقتی تنها باشم، نه ... و نگاهم کرد» (همان: ص۱۰۸). | قطع مکالمه بین دو شخصیت یا خروج یکی از شخصیت‌ها از صحنهٔ داستان | گفت‌وگو |
| چشم‌انداز | «...ولی هیچ‌وقت نشد که پلک‌هامان پایین بیفتد و نفس‌هامان به‌هم بخورد و گلومان درد بگیرد (همان: ص۱۱۲). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از نمادپردازی و آکسیون |
| اجاره‌نشینان | «گویا ساعت خراب شده بود» (همان: ص۱۲٤). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| خانه‌ای بر آب | «... و حرف که می‌زد، انگار نجوا می‌کرد» (همان: ص۱۳۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و نمادپردازی |
| پسرک بومی | «زن فرنگی، اتاقک را به رنگ چمن رنگ زد» (همان: ص۱۳٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |

بر اساس جدول، باید گفت احمد محمود در اغلب مطلع‌های داستانهایش به شروع ترکیبی و سپس، صحنه‌پردازی توجه کرده‌است. در این راستا، نویسنده با ترکیب‌کردن عناصری همچون «شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی»، «گفت‌وگو و کشمکش» و «گفت‌وگو و صحنه‌پردازی» توانسته است اغلب مطلع داستانهایش را پی‌ریزی کند؛ برای مثال راوی در مطلع داستان «بود و نبود» راوی با ذکر واژهٔ «ماشین»، سرنخی به خواننده می‌دهد تا به زندگی یکنواخت و مکانیکی اشخاص این داستان بویژه شخصیت اصلی رهنمود شود که این امر در میانهٔ داستان بازتاب برجسته‌ای یافته‌است (ر.ک. محمود، ۱۳۳۹: ص ٥٦، ٥٧، ٦٦). راوی برای القای عینی‌تر این موضوع از شگردهای مختلفی بهره برده‌است؛ از جمله، کاربرد چشمگیر قیدهای «همیشه» و «دوباره» (ر.ک همان: ص ٦٠ و ٧٩)؛ تکرار صحنه‌ها و رویدادهای داستان (ر.ک. همان: ص ٥٦، ٥٧ و ٦٦)؛ حالت دایره‌وار ساختار داستان؛ انتخاب زاویهٔ دید راوی‌قهرمان زیرا او با آشنایی از رویدادهای یکنواخت پیرامون خود می‌تواند حدس بزند که چه وقایعی در حال رخدادن است (ر.ک. همان: ص ٥٦ و ٥٧). از طرف دیگر از آنجا که ماشین در حرکت خود اختیاری ندارد، مفهوم انفعال و بی‌ارادگی اشخاص این داستان را نیز به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. در این زمینه، انتخاب زندان به‌عنوان مکان اصلی داستان و انتخاب ظهرگاهی با آفتاب خیره‌کننده و سوزان (که سبب کرختی و وارفتگی انسان می‌شود) به عنوان زمان آغاز داستان و انتخاب عمل «ترمزکردن» ماشین و روی هم افتادن زندانیان

به‌عنوان حادثهٔ آغاز داستان در هماهنگی کامل با مفاهیم محوری داستان، یعنی ایستایی، یکنواختی و بی‌ارادگی شخصیت‌ها در زندگیشان است. بنابراین، اجزای صحنه و ویژگی شخصیتی افراد داستان در تناسب و هارمونی کامل قرار دارد.

با نگاهی به انواع شروع ترکیبی می‌توان گفت احمد محمود همچون غلامحسین ساعدی به عناصر گفت‌وگو و کشمکش در کنار استفاده از عنصر صحنه توجه ویژه کرده و سعی کرده‌است از این طریق، مطلع داستانهایش را جذاب و روان کند تا خواننده از ابتدا با کنجکاوی و علاقه به خواندن ادامهٔ داستان بپردازد؛ برای مثال، راوی در مطلع داستان «معبد» با اشارهٔ کلی به ویژگی خطاکاری بعضی از انسانها و پافشاری آنان بر ادامهٔ اشتباه خود، قصد دارد گریزی به زندگی شخصی خود بزند. او بیان می‌کند که شش‌سال است با احساسات بیجا و نابودکننده‌ای (منظور دلبستگی شدید به معشوق) در حال کشمکش است و سبب شده‌است روزگار و سرنوشت او در این مدت سیاه و تباه شود و تاکنون نتوانسته‌است تکلیف زندگی خود را یکسره کند (ر.ک. همان: ص۸۱). در واقع راوی در این مطلع راوی ابتدا به ویژگیهای روحی خود و سپس به درگیری شش‌ساله با علاقهٔ شدیدش اشاره می‌کند.

احمد محمود در تعدادی از داستانهایش بویژه داستانهای مجموعهٔ «زائری زیر باران» همچون صادق هدایت با تلفیق عنصر گفت‌وگو با دیگر عناصر در مطلع داستانهایش سبب ایجاد انتظار و وعدهٔ ضمنی برای خواننده‌اش شده‌است. البته در داستانهای اولیه‌اش، گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، طولانی است و حالت خسته‌کننده و فلسفی دارد؛ اما هر چه به مجموعه‌های جلوتر حرکت کنیم، گفت‌وگوهایش، مختصر و دلالتگر، و بازتاب‌دهندهٔ ویژگی روانی افراد می‌شود. گفتنی است احمد محمود مطلع‌های بسیار دلالتگر و معناافزایی را با استفاده از اجزای صحنه همچون مکان، زمان، اشیا و حتی اعداد و رنگها به خواننده ارائه می‌کند و در زمینهٔ صحنه‌پردازی از تک تک اجزا و کلمات، بیشترین بهره و معنا را در مطلع و در نتیجه در سراسر داستان می‌برد؛ برای مثال در مطلع داستان «دریا هنوز آرام است» گفته شده‌است: «مسافرها بی‌حال و وارفته روی پنج رشته لولهٔ نفتی که از جلوی گاراژ می‌گذرد و به بندر می‌رود، نشسته‌اند ...» (محمود، ۱۳۳۹: ص۳). از یک سو، عدد پنج، نمودی از مسافر است و درازکشیدن مردان روی پنج لولهٔ نفتی، مسافربودن آنان را القا می‌کند. از سوی دیگر، پنج لولهٔ نفتی، مسیر حرکت مسافران را به سوی بندر نشان می‌دهد. هم‌چنین از آنجا که عدد پنج در

نمادشناسی اعداد با تغییر و ماجراجویی همراه است، مسافران نیز، که غالباً مرد هستند، قصد دارند برای تغییر در جریان زندگی فقیرانهٔ خویش و دستیابی به شغل مناسب به خارج از کشور بروند. از آنجا که عدد پنج با پنج حس انسان و جهان محسوس در ارتباط است، این عدد نیز به نوعی با غلبهٔ طبقهٔ اجتماعی و محیط بر زندگی اشخاص این داستان تناسب دارد و در داستان نیز شاهد هوسرانی و رفتارهای حیوانی کارگران با یکدیگر هستیم. هم‌چنین تنها چیزی که برای کسب پول و درآمد اهمیت دارد، داشتن توان جسمی و نیروی بدنی قوی است؛ همان‌طور که درویش با برخورداری از جثهٔ قوی و درشت اندام به شغلی در خارج از کشور دست می‌یابد. بنابراین، عدد پنج بسیار ماهرانه و عامدانه در مطلع این داستان استفاده شده‌است.

احمد محمود برای پایاندهی به مطلع داستانهایش، اغلب از شگردهایی همچون «ورود شخیت اصلی به صحنهٔ داستان»، «شرح و تفصیل ماجرا» و «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی» استفاده کرده و پس از آنها از شگردهای دیگری نظیر «خروج شخصیت اصلی از صحنهٔ داستان» و «برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم» برای پایان‌دهی به مطلع‌های داستانهایش بهره برده‌است. او نیز توانسته‌است با به‌کارگیری مناسب و هنرمندانهٔ این شیوه‌ها انسجام و پیوند مستحکمی میان آغاز و تنهٔ داستان ایجاد کند که براحتی قابل تشخیص نیست و نیازمند ژرف‌نگری در ساختار و وقایع محوری داستان است.



**۸-٤ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه ابراهیم گلستان**

بیشترین توجه و توان ابراهیم گلستان در زمینهٔ ایجاد تناسب و پیوند میان اجزا و عناصر صحنهٔ آغازین داستانها با دیگر بخشها بوده‌است. او در این راستا هر چه از دوران آغازین داستانسرایی خود فاصله می‌گیرد، صحنه‌ها و شخصیت‌هایی پویاتر و اثرگذارتر خلق می‌کند. در واقع در مجموعه‌های آخر خود، که در دههٔ ٤٠ به نگارش درآورده است به آفرینش داستانهایی خاطره‌ای-تمثیلی تصویری-ذهنی می‌پردازد؛ از این رو، صحنه‌پردازیهای او بویژه در مطلع دو مجموعهٔ «مدّ و مه» و «جوی و دیوار و تشنه» با ظرافت و دقت و در خدمت درونمایهٔ داستان بوده‌است؛ هم‌چنانکه گفته شده است:

> گلستان نویسندهٔ ظرافتهاست. او در توصیف، نهایت دقت را به‌کار می‌گیرد تا مطالبی را اضافه و خارج از چارچوب داستان نگوید؛ در نهایت اختصار، مطالب را بازگو می‌کند و برعکس نویسندگانی مثل چوبک، گلستان بسیار به اختصار

می‌گوید به‌طوری که در توصیف قیافهٔ بسیاری از شخصیت‌هایش چیزی نمی‌گوید (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ص ۲۸٦).

در ادامه نخست، جدولی از انواع سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای گلستان ارائه، و سپس به تحلیل و بررسی آنها پرداخته می‌شود.

جدول ۸-٤ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه ابراهیم گلستان

| اسم داستان | آخرین جملهٔ مطلع | چگونگی بسته‌شدن مطلع | سازوکارهای‌شروع |
|---|---|---|---|
| **مجموعه داستان «آذر، ماه آخر پاییز» (۱۳۲۷)** | | | |
| به دزدی رفته‌ها | «...که بالا می‌رفت، شکسته می‌شد» (گلستان، ۱۳۷۳: ص۹). | تغییر زاویه دید از عینی به ذهنی | صحنه‌پردازی |
| آذر، ماه آخر پاییز | «...یا ناراحت خواهد شد» (همان: ص٤٠). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از ابهام‌آفرینی و کشمکش (انسان با خود) |
| تب عصیان | «بیرون، برگ‌های درختان نمی‌جنبیدند» (همان: ص ۷۷). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| در خم راه | «دو مرد به دهنهٔ تنگ می‌رسیدند» (همان: ص۹٤). | برخورد و شروع مکالمهٔ دو شخصیت محوری | صحنه‌پردازی |
| یادگار سپرده | «... و سرش گیج می‌رود» (همان: ص۱۳۸). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود) |
| شب دراز | «...بطری را برداشت» (همان: ص۱۵۱). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود) |
| میان دیروز و فردا | «...اما خستگی دوار و سنگینی زیر پلک‌ها و پشت استخوان پیشانی‌شان میراند» (همان: ص۱۷۰). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| **مجموعه داستان «شکار سایه» (۱۳۳٤)** | | | |
| بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود | «... و خندید و پات نیز خندید و به زور بلندتر خندید» (گلستان، ۱۳٤٦: ص۱٤). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با خود) |
| ظهر گرم تیر | «... و آن ته بیچد و به راه افتاده بود» (همان: ص۳٦). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی |
| لنگ | «... تاریکی شب را می‌دید که فرو می‌نشیند» (همان: ص٤٥). | شرح و تفصیل ماجرا | ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود) |
| مردی که افتاد | «... و خط‌ها می‌بریدند و می‌چرخیدند» (همان: ص۱۰۱). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| **مجموعه داستان «جوی و دیوار و تشنه» (۱۳٤٦)** | | | |
| عشق سال‌های سبز | «...یاد او گاهی سراغی می‌گرفت؛ اما سراغی سست و گنگ و بیشتر وابسته به رؤیا» (گلستان، ۱۳۷۲: ص ۱۲). | برخورد دو شخصیت محوری با هم | بازگشت به گذشته (فلاش بک) |
| چرخ فلک | «...دست دخترش را گرفت» (همان: ص۵۹). | برخورد دو شخصیت محوری با هم | ترکیبی از شخصیت-پردازی و کشمکش (انسان با انسان) |
| سفر عصمت | «...تا بوسهٔ فشارنده تبدیل شد به یک مکیدن در حرص جذب هر چه خدایی بود» (همان: ص۷۲). | برخورد دو شخصیت محوری با هم یا جلب شدن توجه شخصیت به چیزی | شخصیت‌پردازی |
| صبح یک روز خوش | «زنی بی‌حال بود. گفت: خداحافظ» (همان: ص ۸۱). | ورود شخصیت اصلی به مکان جدید | ترکیبی از شخصیت-پردازی و گفت‌وگو |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ماهی و جفتش | «نور دیده نمی‌شد؛ اما اثرش روشنایی آبگیر بود» (همان: ص ۸٦). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| طوطی مرده همسایهٔ من | «... و بعد راستی شروع کردم به آواز خواندن» (همان: ص۹۲). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی |
| بودن یا نقش بودن | «پسر بزرگ به او نگاه کرد» (همان: ص۱۲۹). | ورود شخصیت جدید به صحنهٔ داستان | ترکیبی از نمادپردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان) |
| با پسرم روی راه | «هر وقت رفتم سفر تو راه حتماً پیاز خوردم» (همان: ص۱۹۸). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | ترکیبی از گفت‌وگو و آکسیون |
| درخت‌ها | «کار کاج سبز ماندن است» (همان: ص۲۲۰). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی | صحنه‌پردازی |
| بعد از صعود | «و در صفای سادهٔ خود بودیم» (همان: ص۲۲۷). | تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار (تبدیل هوای صاف به هوای طوفانی) | صحنه‌پردازی |
| **مجموعه داستان «مدّ و مه» (۱۳٤۸)** | | | |
| از روزگار رفته حکایت | «بابا که اسمش مشدی اصغر بود، پشت سر من ایستاده است» (گلستان، ۱۳٤۸: ص۹). | شرح و تفصیل ماجرا | شخصیت‌پردازی |
| مدّ و مه | «...اما انگار چاره‌ای نداشتن این قصد را فراهم آورده بود» (گلستان، ۱۳٤۸: ص۱۲۸). | جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (فرو رفتن در فکر) | صحنه‌پردازی |
| در بار یک فرودگاه | «... و باز سعی کرد به یاد آورد» (همان: ص۱۹۸). | خروج شخصیت اصلی از جریان مکالمه و داستان | گفت‌وگو |

می‌توان گفت ابراهیم گلستان در استفاده از شروع‌های ترکیبی و تک‌عنصری، تعادل و توازنی را در داستانهایش ایجاد کرده‌است؛ به عبارت دیگر، نیمی از مطلع داستانهایش با شروع‌های ترکیبی و نیم دیگر به شکل تک‌عنصری است. گلستان در شروع‌های ترکیبی، اغلب به شگردهایی نظیر «صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی» و «صحنه‌پردازی و کشمکش» توجه کرده و در میان شروع‌های غیرترکیبی نیز از شگرد «شروع با صحنه‌پردازی» بهرهٔ مناسب را برده‌است؛ برای مثال، سلطهٔ شب و خیسی و سنگینی آن بر فضای مطلع داستان «مدّ و مه»، القاگر استبداد و خفقان حاکم بر جامعهٔ ایران در عصر پهلوی است. در واقع، شب با تمام ویژگیهایش (ایستایی، خاموشی، سیاهی، پنهان‌سازی و ...) در این داستان دربارهٔ حکومت پهلوی مصداق دارد و اینکه راوی در جمله آغازین داستان می‌گوید می‌خواهم زود بخوابم و چندین‌بار آن را تکرار می‌کند (ر.ک. گلستان، ۱۳٤۸: ص۱۲٦)، قصد دارد غفلت‌زدگی و انفعال مردم ایران را برجسته کند؛ اما او برخلاف اطرافیانش، خوابش نمی‌برد و اندیشه‌ای او را آزار می‌دهد. هم‌چنین، شباهت و یکنواختی اتاقها به همدیگر، القاگر شباهت نگرش و یکنواختی زندگی ساکنان این اتاقهاست. در این راستا، اجزای و عناصر محیطی ذکرشده در مطلع داستان

(دستشویی، آبریز، دوش، صندلی، تختخواب، چهارپایه و ...) غالباً برای ارضای نیازهای جسمانی اشخاص به‌کار رفته‌است و از این رو با ناهوشیاری و بی‌بصیرتی آنان تناسب دارد. راوی با تقابل قراردادن اشیایی مانند «بند، آهن، کشک، یخ و ...» در مقابل «دوچرخه، پره‌های پنکه و ...» به‌طور محسوستری درونمایهٔ «انفعال و ایستایی» را در برابر «پویایی و پیشروی» به‌کار برده و به این ترتیب، اجزای صحنه داستان را با درونمایهٔ آن هماهنگ ساخته و سبب معناافزایی و عمق‌بخشی به فضای داستان شده‌است.

نویسنده در این دو گونه شروع (ترکیبی و غیرترکیبی) از اغلب عناصر داستانی از جمله بازگشت به گذشته، آکسیون، ابهام‌آفرینی، گفت‌وگو، کشمکش و ... استفاده، و تلاش کرده‌است تا مطلع‌های جذاب و گونه‌گونی را برای خواننده ترسیم کند. از جمله دلایل کاربرد گستردهٔ شروع‌های ترکیبی و صحنه‌پردازی در جملات مطلع این داستانها این است که گلستان قصد دارد با استفاده از بینش سینمایی خویش و به‌کارگیری میزانس‌های معنابخش، جملات تصویری و نمایشی جذاب و خلاقانه‌ای را در برابر دیدگان خواننده قرار دهد. «برش ماهرانهٔ این تصاویر و زوایای غیرمعمول دید، ترکیبی زیباشناختی فراهم می‌آورد که نشاندهندهٔ وسواس و حوصله در کار نگارش است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ٤٤٩). نمونهٔ این موضوع را می‌توان در مطلع داستان «بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود» دید:

> همین که دختر بهش گفت «هی!» چشم‌اندازش از کم‌پدیدیِ فراموشی گرفتگی بیرون آمد. از لای ستونهای تالار می‌دید که پشت نور سبکَ و دودآلود در باز می‌شود و زنها و مردهایی تو می‌آیند که گردی زردرنگ روشنی چراغهای ناپیدای زیر سقف کنار دیوار چسبیده‌اند و انگار به اندازهٔ یک لکه گچ را برشته کرده‌اند که پیشخدمت‌ها لای میزها با رفت‌وآمد مطمئن و بی‌احتیاط خود می‌جنبند و دید که دختر، ابروان به‌هم کشیده، در او می‌نگرد ... (گلستان، ١٣٤٦: ص ۹).

از سوی دیگر، گلستان برخلاف غالب نویسندگان این پژوهش در میان شگردهای پایاندهی به مطلع در درجهٔ اول از شیوهٔ «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی» و سپس «شرح و تفصیل ماجرا» و «برخورد و مکالمه میان دو شخصیت» استفاده کرده است. او نیز همچون چوبک سعی کرده‌است در اتصال بخش مطلع به میانه، راه‌ها و عناصر مختلفی را به‌کار گیرد. البته هر چه به مجموعه‌های پایانی او نزدیک می‌شویم،

تشخیص و جداسازی بخش مطلع از تنهٔ داستان دشوارتر می‌شود و دلالتگری و معناافزایی کلمات مطلع، قوت بیشتر به خود می‌گیرد.

### ۵. نتیجه‌گیری

به سبب اینکه در داستان کوتاه خوب، مطلع داستان بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنهٔ آن نفوذ می‌کند، پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کرده‌اند. در اغلب این نظریه‌ها بخش‌های چندگانهٔ داستان و تمایز بخش مطلع از دیگر بخش‌ها، آشکارا مشخص نشده و صرفاً اطلاعاتی دربارهٔ ویژگیها و کیفیت مطلع و انواع آن ارائه شده‌است. بنابراین، نگارنده پس از بررسی ۲۲٤ داستان کوتاه از هشت نویسندهٔ شاخص پیش از انقلاب اسلامی به این نتیجه رسیده‌است که آنان در میان سازوکارهای شروع، اغلب به شروع‌های ترکیبی، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی توجه و از شگردهای دیگر در موارد خاص و غالباً در ترکیب با دیگر عناصر استفاده می‌کنند. شروع‌های مستقل از تنهٔ داستان (بی‌ربط) و نیم‌صحنه از جمله سازوکارهایی‌است که کمتر مورد کاربرد این نویسندگان قرار گرفته‌است؛ زیرا داستان کوتاه‌نویسان بویژه نویسندگان شاخص این پژوهش با علم به حجم اندک مطلع داستان و نبود فرصت جبران خطا و لغزش در داستان کوتاه، سعی‌شان در ارائه جملات و صحنه‌هایی دلالتمند و صناعتمند است که در ابتدا سبب جلب توجه و جذب خواننده شود و در مرحلهٔ بعد با دیگر بخش‌های داستان مانند تنه و فرجام در پیوند باشد. از سوی دیگر، نویسندگانی همچون علوی، هدایت، گلشیری، جلال آل‌احمد و صادق چوبک برای پایاندهی به مطلع داستانهایشان، اغلب از شیوهٔ «شرح و تفصیل ماجرا» استفاده کرده‌اند؛ با این توضیح که شدت جداسازی و آمیختگی پایان مطلع با ابتدای میانهٔ داستان در این نویسندگان متفاوت است. علوی کمترین و گلشیری بیشترین میزان همبستگی را میان این دو بخش برقرار کرده‌اند و دیگران نیز در میان این دو طیف قرار دارند. به‌طور کل این هشت نویسنده در میان شگردهای مختلف پایاندهی به مطلع به ترتیب از «شرح و تفصیل ماجرا»، «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی»، «ورود شخصیت اصلی/جدید به صحنهٔ یا مکان جدید» و «مکالمه و برخورد شخصیت‌ها با همدیگر» بهرهٔ وافی و مناسب را برده‌اند. بر اساس این مؤلفه‌ها، می‌توان گفت این نویسندگان، غالباً از همان ابتدای داستان در پی این هستند تا جذابیت، هیجان‌انگیزی و تعلیق داستانهایشان را در

نظر خواننده نمایان سازند و از این طریق حس کنجکاوی خواننده را برانگیزند و او را به خواندن ادامهٔ داستان ترغیب سازند.

**پی‌نوشت**

۱. تاریخ نگارش داستانهای این مجموعه به سال ۱۳۲۷ برمی‌گردد.

۲. اگرچه تاریخ اولین چاپ این مجموعه به دورهٔ پس از انقلاب مربوط می‌شود تاریخ نگارش داستانهای این مجموعه به سالهای پیش از انقلاب اسلامی برمی‌گردد (جبه‌خانه: ۱۳۵۳؛ به خدا من فاحشه نیستم: ۱۳۵۵؛ بختک: ۱۳۵۲؛ سبز، مثل طوطی سیاه، مثل کلاغ: احتمالاً ۱۳۵۸).

**فهرست منابع**


آل‌احمد، جلال؛(۱۳٤۹) ***دید و بازدید***؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر.

آل‌احمد، جلال؛(۱۳۵۷) ***از رنجی که می‌بریم***؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر.

آل‌احمد، جلال؛(۱۳۸٦) ***زن زیادی***؛ چ دهم، تهران: فردوس.

آل‌احمد، جلال؛(۱۳۹۰) ***پنج داستان***؛ چ سوم، قم: ژکان.

ابراهیمی، نادر؛(۱۳۹٦) ***براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی***؛ تهران: روزبهان.

احمدی، نصرالله؛(۱۳۷۹) ***ساختار داستان کوتاه***؛ شیراز: مؤسسهٔ فرهنگی، هنری و انتشاراتی میرزای شیرازی.

اخوت، احمد؛(۱۳۷۱) ***دستور زبان داستان***؛ تهران: فردا.

ارسطو؛ ***فن شعر***؛ (۱۳۵۷)ترجمه و تحشیهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

اوکانر، فرانک؛(۱۳۸۱) ***صدای تنها (مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه)***؛ ترجمهٔ شهلا فیلسوفی، تهران: اشاره.

باوی‌ساجد، حبیب؛(۱۳۸۹) ***احمد محمود***؛ تهران: افراز.

براهنی، رضا؛(۱۳٦۸) ***قصه‌نویسی***؛ تهران: البرز.

پاینده، حسین؛ (۱۳۹۳)***گشودن رمان***؛ چ دوم، تهران: مروارید.

دادور، المیرا؛(۱۳۸۳) «ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه»؛ ***مجله پژوهش زبان‌های خارجی***، ش ۱۷، ص ۲۹- ٤٤.

راپ، ولادیمیر؛ (۱۳٦۸) ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.

توماشفسکی، بوریس؛(۱۳۸۵) ***«درون‌مایگان» نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس***؛ ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
چوبک، صادق؛(۱۳۳٤) ***خیمه شب‌بازی***؛ چ دوم، انتشارات کتابخانهٔ گوتمبرگ.
چوبک، صادق؛ (۱۳۵۵) ***انتری که لوطی‌اش مرده بود***؛ چ ششم، تهران: جاویدان.
چوبک، صادق؛(۱۳۵۱) ***روز اول قبر***؛ چ دوم، تهران: جاویدان.
چوبک، صادق؛(۱۳۵۵) ***چراغ آخر***؛ تهران: جاویدان.
دیبل، انسن؛(۱۳۹۱) ***طرح در داستان***؛ ترجمهٔ مهرنوش طلایی، اهواز: رسش.
ژوو، ونسان؛(۱۳۹٤) ***بوطیقای رمان***؛ ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
ساعدی، غلامحسین؛ (۱۳٥٦) ***شب‌نشینی باشکوه***؛ چ ششم، تهران: امیرکبیر.
ساعدی، غلامحسین؛(۱۳٤٥) ***دندیل***؛ تهران: جوانه.
ساعدی، غلامحسین؛(۱۳٤٥) ***گور و گهواره***؛ تهران: نگاه.
ساعدی، غلامحسین؛(۱۳۵۵) ***واهمه‌های بی‌نام و نشان***؛ چ سوم، تهران: نیل.
سپانلو، محمدعلی؛(۱۳۸٤) ***بازآفرینی واقعیت***؛ تهران: نشر ثالث.
صرفی، محمدرضا و همکاران؛(۱۳۸۸) «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزارویک شب»؛ ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، دوره ۳، ش ۱، ص ۳۱-٥٤.
عبداللهیان، حمید؛(۱۳۸۱) ***شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر***؛ تهران: آن.
علوی، بزرگ؛(۱۳۵۷) ***چمدان***؛ تهران: امیرکبیر.
علوی، بزرگ؛ (۱۳۸۱) ***گیله‌مرد***؛ تهران: نگاه.
علوی، بزرگ؛(۱۳۸۳) ***میرزا***؛ تهران: نگاه.
قویمی، مهوش؛(۱۳۸۵) «در آستانهٔ متن»؛ ***پژوهش زبان‌های خارجی***، دورهٔ ۱۲، ش ۳۳، ص ۱۱۵- ۱۳۲.
گلستان، ابراهیم؛(۱۳۷۳) ***آذر، ماه آخر پاییز***؛ چ پنجم، تهران: روزن.
گلستان، ابراهیم؛(۱۳٤٦) ***شکار سایه***؛ چ دوم، تهران: روزن.
گلستان، ابراهیم؛(۱۳۷۲) ***جوی و دیوار و تشنه***؛ چ پنجم، تهران: روزن.
گلستان، ابراهیم؛(۱۳٤۸) ***مدّ و مه***؛ تهران: روزن.
گلشیری، هوشنگ؛(۱۳٥٦) ***مثل همیشه***؛ چ سوم، تهران: زمان.
گلشیری، هوشنگ؛(۱۳٦٤) ***نمازخانهٔ کوچک من***؛ چ دوم، تهران: کتاب تهران.
گلشیری، هوشنگ؛(۱۳٦۲) ***جبه‌خانه***؛ تهران: کتاب تهران.

مارتین، والاس؛(۱۳۸۲) ***نظریه‌های روایت***؛ ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
مارکز، گابریل گارسیا؛(۱۳۸۰) ***ساعت شوم***؛ ترجمهٔ احمد گلشیری، تهران: نگاه.
محمود، احمد؛ ***مول***؛(۱۳۳٦) تهران: امیرکبیر.
محمود، احمد؛(۱۳۳۹) ***دریا هنوز آرام است***؛ انتشارات بنگاه مطبوعاتی گوتمبرگ.
محمود، احمد؛(۱۳٤۱) ***بیهودگی***؛ تهران: امیرکبیر.
محمود، احمد؛(۱۳٥٦) ***زائری زیر باران***؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر.
محمود، احمد؛(۱۳٥٦) ***غریبه‌ها***؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر.
محمود، احمد؛(۱۳٥٦) ***پسرک بومی***؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر.
میرعابدینی، حسن؛(۱۳۸۷) ***صدسال داستان‌نویسی در ایران***؛ تهران: چشمه.
مینوی، مجتبی؛(۱۳٥۲) «پژوهشگر ستیهنده»؛ ***کتاب امروز***، ش ٦، ص ۲-٤.
نوربخش‌رضایی، فریده‌السادات؛(۱۳۹٥) ***بررسی و تحلیل ساز وکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی***؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
نوروزیان، مسعود و همکاران؛ (۱۳۸٥)«هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب»؛ ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ۷، ص ٤۲- ٦٥.
هدایت، صادق؛(۱۳۸٥) ***زنده به گور***؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
هدایت، صادق؛(۱۳۸٥) ***سه قطره خون***؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
هدایت، صادق؛(۱۳۳۱) ***سایه روشن***؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر.
هدایت، صادق؛(۱۳۸٥) ***سگ ولگرد***؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
یونسی، ابراهیم(۱۳۷۹)؛ ***هنر داستان‌نویسی***؛ چ ششم، تهران: سخن.
Funk, Robert. H ,(1988) ***The poetics of bibilical narrative***, Sonoma: Plebridge.
Genette, GÉrard, (1987) ***Seuils***, Paris. Seuil. coll. PoÈtique.
Janson, Tore, (1964) ***Latin prose prefaces: Studies in Literary convention***, Almquist and wiksell.
Lubbock, Percy, (1957) ***The craft of fiction***, London: Jonathan Cape.
Perry, Menakhem, (1979) ***Literary dynamics: How the order of a text creates its meaning***, poetics today, vol 1.
Uspensky, Boris, (1973) ***A poetics of composition***, U. of California.